جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

تحولات التوظيف الأسطوري في الشعر العربي الحديث
(محمود درويش - عبدالوهاب البياتي- أمل دنقل)

إعداد الطالب
رفعت عبدالله حمد المرايات

إشراف
الأستاذ الدكتور محمد علي الشوابكة

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليـــــا
استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه
فـي الدراسات الأدبية قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2014

الإهداء

إلى شَمعتي النور والعطاء .. إلى نبعي المحبة والدفء والطهر والنقاء ..

إلى السكن والملاذ .. إلى والدي العزيزين حفظهما الله أهدي هذه الصفحات.

إلى خالتي الصابرة المحتسبة في وحدتها، والدة الشهيد رائد العوران، وزوجة الشهيد مالك العوران رحمهما الله وأسكنهما منازل الأتقياء والأنقياء.

إلى زوجتي أم المظفر، وأبنائي المظفر والمنجد والملهم، وفاء لبعض ما لهـم من دين في عنقي.

إلى أخوتي وأحبتي وأصدقائي مواطن فخر ومحبة واعتزاز وتقدير.

رفعت المرايات

الشكر والتقدير

ولا يسعني إلا أن أحمد الله وأشكره، أن مكنني من إنجاز هذا العمل، وأن أشكر شيخي الجليل الأستاذ الدكتور محمد علي الشوابكة الذي تفضل مشكوراً بالإشراف على هذه الدراسة، فجزاه الله عني خير الجزاء ، لما أحاطني به من رعاية خاصة، فشملني بكل معاني الود والوفاء، ولطف المعاملة، ومنحني من علمه وتوجيهاته ما أعانني على إنجاز هذا العمل الذي حقق مبتغاه بفضل كرم رعايته فكان نعم المعين، وله خالص التقدير وعظيم الامتنان والاعتراف بالفضل، وبارك الله له في علمه وبدنه، وجنبه كل مكروه وسوء.

ولا يفوتني أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير والعرفان من أعضاء لجنة المناقشة الكرام الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة، والأستاذ الدكتور محمد أحمد المجالي، والأستاذ الدكتور فايز القيسي الذين تفضلوا مشكورين بقراءة هذه الدراسة ومناقشتها، مستأنساً بعلمهم الغزير وملاحظاتهم المفيدة وآرائهم السديدة، وتوجيهاتهم الحسنة، التي لا تزيد الدراسة إلا ثراء وقيمة، مؤكداً لهم بأن ملاحظاتهم وتوجيهاتهم ستكون محط تقدير وعناية واهتمام، فجزى الله أساتذتي الأجلاء عني أفضل الجزاء، وأسبغ الله عليهم أثواب العافية، وجعلهم ذخراً للعلم وأهله.

رفعت المرايات

فهرس المحتويات

الملخص

تحولات التوظيف الأسطوري في الشعر العربي الحديث

(محمود درويش، عبدالوهاب البياتي، أمل دنقل)

رفعت عبدالله المرايات

جامعة مؤتة، 2014

تحاول هذه الدراسة الكشف عن تحولات التوظيف الأسطوري في الشعر العربي الحديث، وبالخصوص تلك الجوانب التي تتعلق بانزياح الأسطورة عن شكلها الأول، والتحولات التي طرأت على بنية القصيدة الحداثية من الناحيتين السردية والدرامية، فضلاً عن التحولات التي طرأت على مفهوم الدلالة الشعرية من خلال مقولة الانزياح، متخذة من النصوص الشعرية المتكئة على المرجعيات الأسطورية عند محمود درويش، وعبدالوهاب البياتي، وأمل دنقل، سبيلاً لتوضيح هذه الظاهرة وتأصيلها.

وتتوجه هذه الدراسة- في ضوء ذلك- إلى محاولة الكشف عن أسباب اهتمام الشعراء موضوع الدراسة بالتراث الإنساني على وجه العموم، وطرائق توظيفه، والأثر الذي تركه في النص الشعري من خلال استعانته بأشكال التعبير الأسطوري، كما تتوجه في الوقت ذاته إلى كشف أثر تحولات التوظيف الأسطوري على النص الشعري من ناحيتي البناء والدلالة، وما يتبع ذلك من استخدامات من شأنها الخروج على الأبنية التقليدية والدلالات المستهلكة وما ينتج عن ذلك من تحولات في الدلالات والرؤى. واقتضى هذا الطرح تقديم الدراسة تمهيد: عني بالأسطورة ومعناها وعلاقتها بالأدب والرمز، وتناول أيضاً أثر التراث الإنساني في توظيف الأسطورة، والطرق التي اتخذها مسار التحولات في الخطاب الشعري العربي الحديث. وناقشت الدراسة في الفصل الأول الانزياح الأسطوري أو انحراف الأسطورة عن الأصل عند الشعراء موضوع الدراسة. أما الفصل الثاني فخُصص للحديث عن تحولات البنية الشعرية على المستوى الأسطوري فاتجهت الدراسة لمعالجة البنية السردية عند درويش والبياتي، والبنية الدرامية عند أمل دنقل.

ووقفت الدراسة في الفصل الثالث عند تحولات الدلالة الشعرية، فاختص الفصل بدراسة الانزياح المعجمي عند محمود درويش، والانزياح الإسنادي عند عبدالوهاب البياتي، والانزياح الدلالي عند أمل دنقل.

ثم انتهت الدراسة بخاتمة رصدت أهم النتائج التي توصلت إليها.

Abstract

Shifts in using myths in modern Arabic poetry
(Mahmoud Darwish , Abdul Wehab al-Bayati , and Amal Dunqul)

Refaat Abdulla al- Mrayat
Mu'tah University, 2014

This study attempts to detect shifts in using myths in modern Arabic poetry , particularly those aspects that relate to deviating myth from its first form , as well as the transformation of both narrative and dramatic aspects of the structure of the modern poem . Moreover, it deals with the transformations of the concept of the significance of poetry through the idea of deviation using some poetic texts of Mahmoud Darwish, Abdul Wehab al-Bayati, and Amal Dunqul, which depended on legendary backgrounds , as a way to illustrate and confirm this phenomenon .

This study also attempts to reveal the reasons why the mentioned poets were concerned with the humanitarian heritage in general and the way they used it, as well as its impact on the poetic text by employing forms of legendary expressions.It is also directed to detect the impact of shifts in employing legends on poetic texts in terms of both construction and significance, and subsequent uses which deviate from traditional constructions and consumed significances and the resulting shifts in visions and significances .

This topic has required to represent the study within two entries : one which deals with myth, its meaning, and its relationship with literature and symbolism. While the other, deals with the impact of the human heritage on using myths, and the routes taken by the track shifts in the modern Arabic poetic discourse .The first chapter discusses the legendary deviation used by the poets mentioned previously .On the other side , the second chapter talks about the shifts of the poetic structure at the legendary level . So the study is directed to deal with the narrative structure in Darwish's and al-Bayati's poetry, and the dramatic one in that of Dunqul .

The third chapter of this study deals with the shifts of the poetic significance as it discusses the lexical deviation applied by Darwish, the deviation applied by al-Bayati and the semantic one applied by Dunqul

Finally ,this study ends with a conclusion which includes the most important results it has come up to .

المقدمة:

دراسة الأسطورة تشبه إلى حد بعيدٍ دراسة الحياة البشرية، فعلى الرغم من كونها نتاج داخل الإنسان، فإن فيها تداخلاً عجيباً بين الوجود الخارجي من كونٍ وطبيعةٍ وظواهر وموجودات، والوجود الداخلي للإنسان من هواجس وأفكارٍ وعواطفٍ وتناقضات. فكانت الأسطورة حاضرة لكشف الواقع الاجتماعي والنفسي والروحي للإنسان، وإيجاد تفسيرٍ لكل ما يحيطُ به، وهي بذلك مرحلة من مراحل ارتقاء العقل البشري في مغامرتهِ الأولى.

ومثلت الأسطورة والرمز، واستدعاء الشخصيات التاريخية والدينية والتراثية والأدبية في الشعر العربي الحديث تحولاً واضحاً في استنطاق مادة التراث بشقيه العربي، وغير العربي، وشكل التراث الإنساني مصدر إلهام للشعراء من حيث إنه طاقة فعالة تزيد من تخصيب الخيال، وتُساعد على خلق أشكال تعبيرية جديدة، وتضيف مادة إبداعية ثقافية وإنسانية من خلال الربط الإنتاجي بين القديم والجديد، وتهيئة المناخ للتجربة الشعرية للارتواء من معينه الوفير. ومن خلال التحولات الأسطورية يمكن أن نرى الحاضر الحي والمستقبل البعيد ضمن رؤية يصنعها الشاعر،معتمداً العنصر الأسطوري في بنائها بالاتكاء على تراث أسطوري كبير يمنح من نماذجه ما يستوعب المضامين الحضارية الحديثة، وفق رؤى خاصة تخترق الماضي وتختزل الزمن؛ لتخليق قيم جمالية قادرة على التفاعل مع الموروث الحضاري ضمن علاقات متشابكة تتجلى فيها اللغة والفكر والوجود.

ولم تكن هذه الدراسة لتنطلق من مسلمات ونتائج سبق الوصول إليها، وإنما كان هاجسها أن تفيد من دراسات قيمة، وتستضيء بنورها، فأسهمت هذه الدراسات في تحديد رؤيا الباحث، وساعدت في إضاءة جوانب هذه الظاهرة، وأعانت على فهم الكثير من النصوص المتعلقة بالأسطورة ودلالاتها، لاسيما تلك التي قدمها كل من: جيمس فريزر(الغصن الذهبي)، وكلود ليفي شتراوس (الأسطورة والمعنى)، وآرنست كاسيرر(اللغة والأسطورة)، وميرسيا إيلياد (مظاهر الأسطورة)، ونورثروب فراي (الأسطورة والرمز)، وبول. ب ديكسون (الأسطورة والحداثة)، وجون كوين (النظرية الشعرية)، وصلاح فضل(تحولات الشعرية العربية)، وريتا

عوض (أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث)، ورجـاء أبـوعلي (الأسطورة في شعر أدونيس)، وأحمد شمس الدين الحجاجي (الأسـطورة والـشعر العربي)، وأنس داود (الأسطورة في الشعر العربي الحـديث)، وسـامح الرواشـدة (إشكالية التلقي والتأويل)، و(شعر عبد الوهاب البيـاتي والتـراث)، و(فـضاءات الشعرية)، وعلي عشري زايد (استدعاء الشخصيـات التراثية في الـشعر العربـي المعاصر)، وأحمد كمال زكي (الأساطير، دراسـة حـضارية مقارنـة)، وحـسن ناظم(البنى الأسلوبية)، وديزيره سقّال (من الصورة إلى الفضاء الشّعري)، ومحمـد شاهين (الأدب والأسطورة)، ومحي الدين صبحي (الرؤيا في شعر البياتي)، وجابر قميحة (التراث الإنساني في شعر أمل دنقل)، واعتدال عثمـان (إضـاءة الـنص)، وعبدالرضا علي (الأسطورة في شعر السياب)، وغيرهم.

ويزعم الباحث أن جلّ الدراسات التي تناولت الأسطورة في الـشعر العربـي الحديث انصبت حول ظاهرة توظيف الأسطورة في القصيدة المعاصرة في جوانبها الاجتماعية والسياسية والفكرية والفنية.. ولم يعثر علـى دراسـة مـستقلة ترصـد تحولات توظيف الأسطورة؛ لذلك جاءت هذه الدراسة الموسـومة بـ ـ(تحـولات التوظيف الأسطوري في الشعر العربي الحديث)؛ لسد مثل هـذا الفـراغ، معالجـة الظاهرة بطريقة تبتغي الجدة والشمول من خلال التركيز على الجوانب الفنية كـون مثل هذه الظاهرة تمثل جانباً حضارياً يعبر عن الحالة الإنسانية والأزمة الحضارية الراهنة، وجانباً فنياً يسعى إلى البحث عن أشكال جديدة للتعبير عن هذه الحالة.

أما الأسباب التي دفعت الباحث لاختيار هذا الموضوع، ومعالجة هذا الجانـب المهم منه، فهو إيمانه القوي بأن هذا الموضوع إذا مـا عـولج بطريقـة علميـة ومنهجية، فإنه سيفتح الباب مشرعاً على العديد من القضايا المتعلقة بالنص الشعري الأسطوري، سواء تلك التي تتعلق ببنائه اللغوي، وشكله الجديد، أو ما يرتبط بالدلالة الشعرية وإنتاجها، وكل ذلك سيرتبط عموماً بالمتلقي بوصفه منتجاً آخر للنص عندما يكشف مكوناته الفنية ومرجعياته الأسطورية، ويزيح غموضه، بما تـوفره آليـات التأويل من فرص لاستنطاق النصوص الأسطورية، وكشف أسرار القصيد.

ويؤمن الدارس بصعوبة تلقي النص الشعري الأسطوري الحديث، وفهمه فهماً صحيحاً، إن لم تكن هناك قراءة واعية للتراث الميثولوجي؛ لأن القراءة الواعية تشكل مرجعية للنص، فتزيح الغموض، وتقرب من فرص التأويل.

وانطلاقاً من ذلك تراءى لي أن أرسم طريقاً يقود إلى الغايات المبتغاة، وهي الكشف عن بنية القصائد موضوع الدراسة ودلالاتها وقيمها الجمالية، ومرجعياتها الفكرية والأسطورية، بالوقوف على المصادر الميثولوجية التي استقى منها الشعراء مادتهم ودورها في تحولات نتاجاتهم الأسلوبية. فاتخذت الدراسة من المنهج الوصفي الذي يعنى بوصف الظاهرة وتحديدها، والمنهج التحليلي القائم على تفكيك الظاهرة، ودراسة حيثياتها، وإعادة بنائها، سبيلاً لتحقيق هذه المقاربة. فانفتحت الدراسة على المناهج النقدية الغربية الحديثة، وأفادت من مناهج الشكلانيين الروس، والمنهج البنيوي، والمنهج التفكيكي. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة لم يكن هدفها البحث عن تحولات توظيف الأسطورة ضمن مفاصل زمنية وأبعاد تاريخية، إذ إن مثل هذا الأمر يقود إلى دراسة تاريخية إحصائية، وإنما كان الهدف من الدراسة كشف هذه التحولات من الناحية الفنية التي تصب في بنية الشعر ودلالاته من خلال امتزاجها بمجموعة من الظروف والعوامل والمؤثرات التي أصابت الخطاب الشعري العربي الحداثي في جوانب الرؤيا والتشكيل. وقامت خطة الدراسة على: مدخل وثلاثة فصول وخاتمة(إعادة تركيب).جاء المدخل في محورين: تناول المحور الأول: مصطلح الأسطورة لغة واصطلاحاً، وتطرقت فيه الدراسة لعلاقة الأسطورة بالأدب، وعلاقة الأسطورة بالرمز.

ويدور المحور الثاني: حول تأثر الخطاب الشعري العربي الحديث بالأسطورة في نسيجه الداخلي وهيكله العام، والعوامل والمؤثرات التي أسهمت بالتحول الايجابي في الخطاب الشعري المعاصر والطرق التي اتخذها مسار التحولات، وتفاعل الشعراء العرب المعاصرين مع التراث الإنساني بمفهومه الشامل، وكيفية تعاملهم مع الرموز والأساطير وقدرتهم على توظيفها في أعمالهم الشعرية، وإفادتهم من عناصر التراث في تشكيل حالاتٍ شعريةً متفجرة من ناحيتي الرؤيا والتشكيل، تفاوتت بين الاستخدام الإبداعي والاستخدام الوظيفي حسب درجات وعيهم وثقافاتهم

ومواهبهم، وقدرتهم على تحويل الرموز والأساطير والحكايات والأبطال إلى رؤى فنية. والدور الذي تؤديه الأسطورة في منح الشاعر الخلاص في الهروب من الذاتية والغنائية، بما تضيف للنص المنجز من دعائم بنائية تُراثية تكشف عنها الرؤيا الحداثية.

أما الفصول فيقوم الفصل الأول المعنون بـ(الانزياح الأسطوري/ انحراف الأسطورة عن الأصل) على ثلاثة أقسام:

القسم الأول: الانزياح الأسطوري في شعر محمود درويش، وفي هذا المبحث تناولت الدراسة انحراف الرموز الأسطورية عن أصولها الأولى التي ارتبطت بها في شعر درويش بالاعتماد على خُطوات استدلالية منهجية أفادت من منهج الناقد الفرنسي بيير برونيل القائم على معايير التجلي والمطاوعة والإشعاع فتناولت رموزاً أسطورية هي: تموز / إنانا، الأيل / بعل، العنقاء / الفينيق وتحولات هذه الرموز في الحاضنة الأدبية، وقابليتها على التشكل؛ لتصبح جزءاً بنائياً من النص الأدبي ذاته، ودور هذه التحولات في الكشف عن رؤى المبدع الفكرية والنفسية والجمالية والفلسفية.

القسم الثاني: الانزياح الأسطوري في شعر عبدالوهاب البياتي، وتناولت الدراسة في هذا المبحث التوظيف الفني للأسطورة، أو تحويل الأسطورة إلى وجود جمالي ينهض برؤى المبدع من خلال ما يجريه من تحولات وانزياحات وحتى تشويهات على هذه الأسطورة أو تلك.عبر مجموعة من الرموز الأسطورية هي:أسطورة عشتار، وأسطورة بروميثيوس، وأسطورة عائشة، وكيفية تحولها إلى أساطير أدبية خاضعة لسلسلة النَص.

القسم الثالث: الانزياح الأسطوري في شعر أمل دنقل وتناولت الدراسة في هذا المبحث تحوير الأسطورة وانزياحها عن بنيتها الأصلية وعما وقر من بنيتها في أذهان الناس؛ للوقوف على جملة التحولات التي خضعت لها العناصر الأسطورية، وبما يخدم الرؤيا التي أراد الشاعر التعبير عنها و قدرته على توصيل الدلالة الكامنة في سياق التجربة الشعورية التي تَرِد فيها، والبنية الشعرية التي تنمو بها، وما

أتاحت للشاعر إمكانات واسعة للتعبير عن الفكرة التي يريد بناءها بناء فنياً من خلال الرموز الأسطورية أوزوريس وسيزيف وأوديب.

وتوزع الفصل الثاني المعنون بـ تحولات البنية الشعرية على ثلاثة اقسام:

القسم الأول: تحولات البنية الشعرية عند محمود درويش، وتناولت الدراسة في هذا المبحث القصيدة الشعرية المؤسسة علـى العناصـر الـسردية، ودور الأسـطورة برموزها وشخصياتها وأحداثها وبنيتها الزمنية في تأسيس بنية نـصوص دروبـش السردية، وما عرفته هذه النصوص من تجديد وتطور وثراء.

القسم الثاني: تحولات البنية الشعرية عند عبدالوهاب البياتي، وتناولت الدراسة فـي هذا القسم توظيف السرود الأسطورية من خلال بنية المكان كونـه مـن العناصـر المهمة في تشكيل بنية النص السردي، ومكوناً أساسياً في الخطاب السردي في شعر البياتي.

القسم الثالث: تحولات البنية الشعرية عند أمل دنقل، تناولت فيه الدراسـة مفهـوم البنية الدرامية، والقصيدة الدرامية المبنية على فكرة الصراع كآلية لتشكيل الحـدث الدرامي الذي هو صراع بين ثنائيات متناقضة من خلال متقابلات الموت والانبعاث والحضور والغياب والاستسلام والتمرد والحرية والعبودية.

أما الفصل الثالث فكان للحديث عن تحولات الدلالة الشعرية، وجاء في ثلاثة أقسام:

القسم الأول: الانزياح المعجمي عند محمود درويش، وتحاول الدراسة فـي هـذا القسم الكشف عن تحولات الدلالة الأسطورية من خلال مسعى الحداثة الشعرية القائم على بعث الحياة في اللغة الشعرية، وخلق دلالات لم تعرفها اللغة من قبل بالخروج على اللغة المألوفة وخلق لغة جديدة تتسرب فيها الرؤى الفكرية والفنية من خلال تخطي الوظيفة المرجعية والقاعدة المعجمية إلى وظائف وقواعد جديـدة، تؤسـس قوانينها المستقلة بعيداً عن حدود النظرة العادية.

القسم الثاني: الانزياح الاسنادي عند عبدالوهاب البياتي، وتحاول الدراسة في هـذا القسم الكشف عن دور هذه الظاهرة ببعديها الاسمي والفعلي في تحقيـق المـستوى الشعري للنصوص موضوع الدراسة، وما تؤديه من دور في بلورة رؤيا الـشاعر، من خلال ربط الصياغة الشعرية القائمة على كسر قوانين الاختيار المعهـودة بـين

الكلمات، أو المنفلتة من الاستعمال العادي، أوالمألوف، بالتحولات الدلالية والتي بدورها تخلق علاقات جديدة وتراكيب خاصة تحقق للشاعر الفرادة والتميز والإبداع.

القسم الثالث: الانزياح الدلالي عند أمل دنقل، وتحاول الدراسة في هذا القسم تحديد الدلالة وتحولاتها وتجاوزها الأعراف والتعابير السائدة، أو المتواضع عليها في الاستعمال اللغوي، عبر الانزياح الدلالي الذي يمثل العلاقة المتحققة بين المضاف والمضاف إليه، وبين الصفة والموصوف، على نحو لا تحتكم فيه اللغة لنسقيتها المألوفة، من خلال إقامة علاقة متوترة بين المضاف والمضاف إليه وبين الصفة والموصوف على نحو يحرر اللغة من ألفتها، وأعرافها القديمة، ودلالاتها التقليدية.

ثم انتهت الدراسة بخلاصة(إعادة تركيب) رصدت أهم النتائج التي توصل إليها البحث، إضافة إلى مسرد بالمراجع التي اتكأ عليها.

ومهما يكن، فإن هذه الدراسة لا تدعي الكمال لنفسها، وإنما هي جهد متواضع حاولت من خلاله الوقوف على تحولات التوظيف الأسطوري في الشعر العربي الحديث في جوانب محددة، ونماذج متعددة، آملاً أن تكون هذه الدراسة قد حققت مبتغاها، والله من وراء القصد.

ولله الأمر من قبل ومن بعد

التمهيد:

البحث عن ماهية الأسطورة وتعريفها، ونشأتها، وعلاقتها بالدين أو الفلسفة أو التاريخ، أمر يبعثُ على الخلط والتشابك والتعقيد، ويدفع القارئ إلى البحث عن إجاباتٍ لأسئلة كثيرة تُعمق فهمه، وتزيد في إقناعه، وتزيل شُكوكه. فالأسطورة كالشعر يصعب الوصول إلى تعريف جامع مانع لها؛ ذلك أن معظم المفاهيم التي وضعت لها تنحو مناحي خاصة محكومة بالتخصص، فتضيء جانباً منها، أو زاوية من زواياها. ولعل السبب الكامن وراء إشكالية تحديد مفهوم الأسطورة، يعود في جانب منه إلى الخلط الدائم بينها وبين الأجناس الأدبية الأخرى كالخوارق والخرافات والملاحم الشعرية والقصص الشعبية والحكايات البطولية، ما جعل التمييز بينها عسيراً رغم كثرة الدراسات والبحوث التي تناولت علم الميثولوجيا عبر أكثر من قرن.

ولعل السبب في اختلاط الأساطير بغيرها من الأجناس الأدبية يعود إلى التعديلات الأدبية التي تُجرى على الأسطورة الأصل؛ بغية الوصول إلى مستويات من الامتاع والمؤانسة، فأدى ذلك إلى المزج بين الروايات القديمة للأسطورة الواحدة وإعادة صياغتها بطريقة تختلف عن أصولها الأولى التي كانت متداولة شفاهة قبل عصور التدوين، الأمر الذي أكسب دلالتها الشفوية معنى الأباطيل والأكاذيب والأحاديث التي لا نظام لها في الثقافة العربية الإسلامية. فانتقالها من طور الشفاهة إلى طور الكتابة قد أحدث فيها تحريفات وتعديلات تداخلت معها آراء عديدة، وعقائد كثيرة خضعت معها تلك الميثولوجيات للتحويل والتعديل، فازدادت خصوبة وثراء عبر انتقالها وتعاقبها على مر الأجيال في كثير من الثقافات بفعل العبقرية المبدعة، والتفاعل الخلاق عند بعض الأفراد من ذوي المواهب النادرة.

وبذلك فإن هذه الإشكالية المتمثلة في الخلط بين الأسطورة وباقي الفنون الأدبية،تقود إلى الوقوف على بعض الآراء المختلفة؛بغية الوصول إلى مدخل يعين على فهم معناها، وييسر السبيل لكشف علاقتها بالأدب والرمز.

(معنى الأسطورة، الأسطورة والأدب، الأسطورة والرمز)

الأسطورة لغة:

تشير المعاجم العربية إلى أن لفظ الأسطورة يعود إلى الجذر (سطَر) وذهبت معظم المعاجم إلى تعريف الأساطير على صيغة الجمع، وجاء في (لسان العرب) ((سطَر : السطَر، والسطْر: الصف مِن الكتاب والشجر والنخل ونحوها والجمع.. أسطُر وأسطار وأساطير.. والسطْر: الخط والكتابة))[1].وذكر ابن منظور أن ((الأساطير الأباطيل: والأساطير:أحاديث لا نظام لها.. وقال أبو عبيدة: جمع سطْر على أسطُر ثم جمِع أسطُر على أساطير.. وسطَرها : ألفها: وسطَر علينا: أتانا بالأساطير: الليث: يقال: سطَر فلان علينا يسَطِر إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل.. يقال: سطَر فُلان على فُلانٍ إذا زخرف لـه الأقاويل ونمقها، وتلك الأقاويل الأساطير))[2]، وجاء في القاموس المحيط، السطْر: الصف من الشيء كالكتاب والشجر وغيره، ج: أسطُر وسطُور وأسطار، جج: أساطير: الخط والكتابة..، والأساطير: الأحاديث لا نظام لها.. وسطر تسطيراً، ألّفَ، وعلينا: أتانا بالأساطير))[3].

وفي القرآن الكريم لم ترد كلمة (أسطورة) بصيغة الإفراد ، بل هي دائماً في صِيغة الجمع، وجاءت في تسع آياتٍ مضافة إلى كلمة (الأولين)[4]، نحو قوله تعالى:((وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تُملى عليه بكرةً وأصيلا))[5].

---

(1) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ،1994م، مادة (سطر)، (4 / 364).

(2) المصدر نفسه، (4 / 364).

(3) الفيروز أبادي، محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط8، بيروت، 2005م، مادة (سطر)، (1 /407).

(4) سورة النحل : الآية 24، الأنعام : الآية 25، الأنفال : الآية 31، المؤمنون : الآية 83، الفرقان : الآية 5، الأحقاف : الآية 17، القلم : الآية 15، المطففين : الآية 13، النمل : الآية 68.

(5) سورة الفرقان : الآية 5.

وقوله تعالى:((وإذا قيلَ لهم ماذا أنزلَ ربكم قالوا أساطير الأولين))[1] ويفسر الفخر الرازي(أساطير الأولين) بقوله:((كان مقصود القوم من ذكر قولهم ((إن هذا إلاّ أساطير الأولين))[2] القدح في كون القرآن معجزاً، فكأنهم قالوا: إن هذا الكلام من سائر الحكايات المكتوبة، والقصص المذكورة للأولين، وإن كان هذا من جنس تلك الكتب المشتملة على حكايات الأولين، وأقاصيص الأقدمين، لم يكن معجزاً خارقاً للعادةِ))[3].

وجاء في كتاب(العين) سطّر فلان علينا تسطيراً إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل.والواحد من الأساطير إسطارةٌ وأُسطورة (وهي) أحاديث لا نظام لها بشيء. ويسطر معناه يؤلف ولا أصلَ له [وسطَر يسطُر إذا كتب]. [وقال اللهُ جل وعز :((ن والقلم وما يسطرون))[4]، أي وما يكتب الملائكةُ[5].

ومعنى الأساطير في أصل اللغةِ هو الكتابة والتأليف، ثُم أضيفَ لهذا المعنى معنى آخر وهو الأحاديث التي لا نظام لها، ثُم جاءت بمعنى الحديث، زخرفة الأباطيل وتنميقها حتى يتاح للسامع الاقتناع بها وسماعها. ثُم بمعنى ما يقص من الحديث ((وسطر علينا فُلان: قص علينا من أساطيرهم))[6]. وبهذا فإن الفعل(سطَر) أفاد معنى القص بالنطق والكتابةِ كفعلٍ إجرائي واتخذت كلمة الأساطير في تفاسير القرآن الكريم بعداً سلبياً من حيث إنها أحاديث باطلة، وكلام من القول مزخرف، وقد يعزى هذا إلى أن الأساطير ارتبطت بتعدد الآلهة وتقديس البشر، وهذا ما يخالف رسالة السماء وحقيقة وحدانية الله، الأمر الذي جعل الشاعر العربي يحجم في

(1) سورة النحل : الآية 24.
(2) سورة الأنعام : الآية 25 .
(3) الرازي، فخر الدين،(مفاتيح الغيب – التفسير الكبير)، المجلد السادس، الجزء الحادي عشر،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1981م، ص 198.
(4) سورة القلم : الآية 1.
(5) الفراهيدي، الخليل بن أحمد،كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، (د.ت)، (مادة سطر) (7 / 210).
(6) الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م، (مادة سطر) (1 / 454).

كثيرٍ من الأحيان عن استخدامِ الأساطير خَشية الاتهـام بالوثنيـة. مـن هنـا فـإن الأسطورة في اللغة رواية خيالية كاذبة يراد منها الإسهام واختلاق قَصص خـارق، وغير مألوفٍ ارتبطَ بالعبادةِ الوثنية عند غابر الأمم. أو جاء علـى سـبيل الإمتـاع والمؤانسة من ناحيةٍ أخرى عندما يقود الحديث عن الأسطورة إلى (الخرافة) التـي هي شكلٌ من أشكال التعبير التراثي الشعبي الأسطوري.

اصطلاحاً:

اختلفَ الباحثون والدارسون في تحديد تعريفٍ شاملٍ جامعٍ موحد للأسـطورة: وأيقن الكثير من علماءِ الميثولوجيا والاجتماع وعلم النفس وغيرهم مـن الدارسـين الذين حاولوا الإحاطةِ بها وتسييجها بأنها زئبقية وعصِية على التعريف، ومنهم مـن وقع في حرجٍ عبر عنه القديس أوغسطين قائلاً: ((إنني أعرف ما هي، بـشرط ألا يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سئلتُ وأردتُ الجواب، فسوف يعتريني التلكـؤ))[1]. ولعل تعدد مفاهيم الأسطورة وتباينها وتضاربها أحياناً يعـود إلـى امتـدادها منـذُ مراحلها الأولى في مجالات معرفية عديدة كالفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتمـاع وعلم الجمال، واختلاطها بما أبدعته المخيلة البشرية عبر عصورٍ ماضية بميـادين السحر والخرافة والدين والمعتقدات الشعبية والغرائبي والعجائبي. فتجد مـن يقـدم مفهوماً للأسطورة من خلال وظيفتها، أو دلالتها العامة، أو جوهرها، أو من حيـث علاقتها بتاريخ الأديان، أو موضوعاتها، أو خصائصها إلى غير ذلك. ومن يحـاول إيجاد مفهوم محدد للأسطورة فقد يوقع نفسه في دائـرةٍ ضـيقة ذات أبعـاد ذاتيـة محكومة بالتخصص. وفي هذا المعنى يقول ميرسيا إيلياد : ((لعل مِن الصعبِ إيجاد تعريفٍ للأسطورة يقبله العلماء جميعهم، ويكون في الوقت نفسه ضمن متناول غير أصحاب الاختصاص))[2].

---

(1) راثفين،ك. ك.، الأسطورة، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات دار عويـدات، ط1، 1981م، ص9.

(2) إيلياد، ميرسيا، مظاهر الأسطورة، ترجمة: نهاد خياطة، دار كنعـان للدراسـات والنـشر، دمشق، ط1، 1991م، ص9.

ودراسة الأسطورة تشبه إلى حد بعيدٍ دراسة الحياة البـشرية، فبـالرغمِ مـن كونهـا نتاج داخل الإنسان، فإن فيها تداخلاً عجيباً بين الوجود الخارجي من كـونٍ وطبيعـةٍ وظواهر وموجودات، والوجود الداخلي للإنسان مـن هـواجس وأفكـارٍ وعواطفٍ وتناقضات. فكانت الأسطورة حاضرة لكشف الواقع الاجتماعي والنفـسي والروحي للإنسان، وإيجاد تفسيرٍ لكل ما يحيطُ به، وهي بذلك مرحلة مـن مراحـل ارتقاء العقل البشري في مغامرتهِ الأولى كما يرى فراس السواح ((عندما انتـصب الإنسان على قائمتين، رفع رأسه إلى السماء.. أرهبتْه الصواعق وخلبت لبه الرعود والبروق، داهمته الأعاصير والزلازل والبراكين، ولاحقته الضواري، رأى المـوت وعاين الحياةَ.. وفي لحظاتِ الأمن وزوال الخوف، كان لدى العقل متسع للتأمل في ذلك كله 00 كان العقلُ صفحةً بيضاء.. وبعد حدود رد الفعل.. كان عليـه أن يبـدأ مغامرة كبرى مع الكون وقفزة أولى نحو المعرفةِ فكانت الأسطورة))[1]. ليس هـذا وحسب إذ إن في ((أعماق كل منا – نحن معشر البشر – إنسان بدائي نصدر عنـه في أمور كثيرة دون أن نَعِي، وعن هذا الإنسان البدائي أو اللاوعـي الجمعـي أو الأنماط العليا – بتعبير يونج – تصدر الصور النمطية المألوفة فـي الفـن والأدب والأساطير والأحلام))[2].

وتكاد تُجمع آراء كثيرة على أن الأسطورة منبثقة من الطقوس، وأنها الجـزء المصاحب للطقوس، ويذهب جيمس فريزر مـع هـذا الـرأي حـين يقـولُ: ((إن الأسطورة استُمدت من الطقوس.. فالطقوس التي تُمارس من أجل هبوب الريح مثلاً أو سقوط المطر أو موت أحد الناس كان يعقِبها دائماً بوقتٍ قصيرٍ أو طويل حدوث ذلك الحادث الذي تهدِفُ إليه. وقد يكون للرجل البدائي بعض العذر فـي أن يعتبـر

(1) السواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، (دراسة في الأسطورة – سوريا وبلاد الرافدين)، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط2، 1981م، ص 15.

(2) رومية، وهب أحمد، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، المجلـس الـوطني للثقافـة والفنون والآداب، الكويت، العدد (207)، مارس، 1996م، ص 32.

وقوع الحادث نتيجة مباشرة لتلك الطقوس))[1]. وذهب معه صمويل كريمر في هذا الرأي من حيث ((إن الأسطورة ارتبطت ارتباطا وثيقاً بالمناسكِ والشعائر))[2]. أمـا عند ميرسيا إيلياد فإن ((الأسطورة تروي تاريخاً مقدساً، وتُخبر عن حـدثٍ وقـع فـي الزمن الأول.. بفضل أعمالٍ باهرةٍ قامت بها كائنات خارقة عظيمة))[3].

ويرى البعض أن الأسطورة " وريثةَ مرحلة السحر في علاقة تُرسـم هكـذا: السحر.. الأسطورة.. الفلسفة.. العقل.. العلم، ويظهر التاريخُ علاقـةً بـين الـدين والسحر والأسطورة))[4].

ويعرفُ (لويس سبنس) علم الأساطير بأنه ((دراسة الدين أو شكل من أشـكاله الأولى عندما كان حقيقةً معيشة))[5]. وبذلك عرفت الأسطورة بأنها قصة متداولة تُقدم تفسيراً للظاهرة الدينية، أو فوق الطبيعية، كالآلهة والأبطال، وقِوى الطبيعة، وتتعلق بكائنٍ خارق، أو حادثة غير عادية،سواء أكان لها أساس واقعي أم لم يكُن[6]. ويمكن النظر إلى الأسطورة بأنها معرفة وجود دين أسطوري، لطقس له تمثيل شـعائري،

---

(1) فريزر، جيمس، الغصن الذهبي، دراسة في الدين والسحر، ج1، ترجمة: أحمد أبـو زيـد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط2، 1998م، ص 191.

(2) كريمر، صمويل، أساطير العالم القديم، ترجمة: أحمد عبد الحميد يوسف، الهيئة المـصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط، 1974م، ص 7.

(3) إيلياد، ميرسيا، ملامح من الأسطورة، ترجمة: حسيب كاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1995م، ص11.

(4) ينظر، الربيعو، تركي علي، الاسلام وملحمة الخلق والأسطورة، المركز الثقافي العربـي، بيروت، ط1، 1992م، ص202.

(5) الحجاجي، أحمد شمس الدين، الأسطورة والشعر العربـي، المكونـات الأولـى، فـصول، القاهرة، العدد (215)، 1984م، ص42 نقلاً عن :

Lewis Spence : An Introduction to Mythology. London. 1921

(6) ينظر، الشمعة، خلدون، المنهج والمصطلح، (مداخل إلـى أدب الحداثـة)، اتحـاد الكتـاب العرب، دمشق، 1979م، ص146.

والتمثيل الشعائري، قصة أسطورية، فيها صور أسطورية، تحوي ديناً لـه طقـس، وفيه تمثيل شعائري يحملُ تلك القصةَ الأسطورية، وهكذا في دائرة لا تنتهي[1].

وهكذا فقد ارتبطت الأساطير بالقصص حول الآلهة، وغدا الناس يعزون ما لا يعرفون علته من حوادث طبيعية وغيرها إلى إله من الآلهة، ينسجون حـولَ ذلـك القصص الأسطورية، حتى أصبحتْ على مر الزمن اعتقـاداً يؤمنـون بـصِدقِهِ[2]. وبهذا تكون الأسطورة في نشأتها الأولى محاولةً بريئة؛ لتعليل أي مبهمٍ، أو تفـسير لظاهرة طبيعية لا يعرف لها سبب[3].

الأسطورة والأدب:

ترتبطُ الأسطورة بالأدب من خلال الاستخدام البدائي للكلمة كأداةٍ أدبيةٍ كانـت هي البداية التي صنع منها الشعر. فالأسطورة شديدة الصلة بـالأدب منـذُ نـشأتها الأولى، من حيث كانت الكلمةُ هي المعبر الوحيد عنها، إلى جانب الطقوس المختلفة، وكان للأدب صوره التي ينبغي أن تُتلمس في مكونات هذه المرحلة البدائيـة التـي ضاعت أساطيرها الأم، حتى نراها وقد ذابت في نتاج الأدباء الذين عاشوا عليهـا، وربما كان نِتاجهم خلقاً جديداً لأسطورة جديدة[4]، حين تنتقلُ الأسطورةُ من أولية إلى أدبية، وهكذا نكون أمام خلقٍ جديد للأسطورة الأولية انطلاقاً من نواتها الأسـطورية الراسِخة فيها.

وبدت صلة الأدب بالأسطورة وثيقة منذ أقدم العصور، وعند مختلـف الأمـم، وفي العصر الحديث غدت الأسطورة عند الأدباء معيناً لا ينضب، يوظفـون منهـا

---

(1) ينظر، البطل، علي، الصورة في الشعر العربي الحديث، حتى آخر القرن الثاني الهجـري (دراسة في أصولها وتطورهـا)، دار الأنـدلس، بيـروت، ط3، 1983م، ص 47، 167، 266.

(2) ينظر، زكي، أحمد كمال، الأساطير، (دراسة حضارية مقارنة)، دار العودة، بيـروت، ط2، 1979م، ص45.

(3) ينظر، فريحة، أنيس، ملاحم وأساطير من الأدب السامي، دار النهار للنشر، بيـروت، ط2، 1980م، ص 212 .

(4) ينظر، زكي، الأساطير، ص 196 – 197.

عناصر في إبداعاتهم الأدبية بما يضيفُوه إليها من لمسات جمالية قائمة على الانزياح، والتعديل، والتحول، والتحوير، ضمن الإطار العام لمكوناتها، ووفق قناعاتهم ومشكلات عصرهم. وهكذا ترجع الصلة بين الأدب والأسطورة من خلال اشتراكهما في الكلمة، وصدورهما عن مصدر واحدٍ هو المتخيل.

إن الأساطير مجموعةٌ من الحكاياتِ الطريفة المتوارثة منذ أقدمِ العصور الإنسانية الحافلة بضروب الخوارق والمعجزات، ومنها يختلط الحقيقي بالخيال، وتمتزج الظواهر الطبيعية بالعالم الميتافيزيقي، واعتقاد الإنسان بقداسةِ الأسطورة؛ مبعثه ارتباطها بالعالم الماورائي، لهذا تعددت الآلهةَ لديه تَبِعاً لتعدد الظواهر الكونية، حين شَغلتْه حقيقة كونه والوجود وماهيته، فسيطرت عليهِ هواجس الخوف، وحاولَ أن ينشئ تصوراته وأفكاره عن هذا الكون المضطرب من خلال النقائض التي سكنتْ دواخِله، فجاءت الأسطورة ((لتعكس الضدين في الإنسان بالنسبة إلى العالم، وبالنسبة إلى ذاته. إنها باختصار تعبير عن الإحساس بأن في الطبيعة ازدواجاً، وأن في الإنسان ازدواجية لن يجد لها حلاً في حياته))[1]. لهذا فإن صِفة القداسة هي الخصوصية التي تُميز الأسطورة البدائية عن الأدبية بانتقال الأخيرة من الجماعي إلى الفردي ومن المقدس إلى الدنيوي ومن العام إلى الخاص، ((في علاقات نشوئية وجدلية. فقد تَرى الأسطورة في دائرة المقدس، وتراها نفسها في دائرة اللامقدس، وتتجاذب الدائرتان، وتتفاعلُ نصوصهما المختلفةِ التي تجعلها تارةً تنتمي إلى القصة الدينية، وتارةً إلى القصة الدنيوية))[2].

وقد تُصبح الأسطورة بعد زمن كلاماً موزوناً ذا إيقاعٍ خاص، لا سيما إذا انتفت عنها صفة الغموض الذي يناسب طقوس العبادة والسحر. ويظلُ لها هذا الطابع حينما تتحول إلى حكاية عن الآلهة والكون. وعلى هذا النحو تلعب الآداب دوراً في نقل الأساطير عبر التاريخ، وقد يقرر التاريخ أن للشعر الغنائي قصب السبق، وقد

---

(1) فراي، نورثروب، الأسطورة والرمز، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1980م، ص 52.

(2) عجينة، محمد، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1994م، ص 152.

يقرر أيضاً أن الأساطير كانت غناء دينياً ثم ملامح شعرية، ونصلُ إلى أن التراث الأسطوري يحملُ صفةً أدبيةً، وإن أصابه التحوير، وأحاطَ به الغموض؛ نتيجة فهم الحضارات المختلفة له[1].

ويرتبط القصص الأسطوري بالأدب فتراه في ((النصوص الأدبية التي تقِلُ أو تكثُر من رواية إلى أخرى، وتتغير بتغير تاريخها ونسق مادتها، فتشكلُ الأسطورة في كُل مرةٍ نصاً أدبياً قديماً جديداً))[2]. وانتقال الأسطورة الأولية إلى الأسطورة الأدبية لا يعني بالضرورة أن تُقام الدراسة حولهما للحديث عن قصتين متشابهتين في قصةٍ واحدة، ومن المجازفة إطلاق كلمة " أسطورة " على كل حديث جرى في أول الزمان، دون التأكدِ من الأحداث التي سجلتْ بداية الكون وتغيراتهِ. فالحدث المهم يسجله من يعلم بهِ وفقَ أدبياته. وبهذا يبقى السرد القَصصي في الأسطورة أدبياً، لامجالَ لدخول مفاهيم الدين من خلالهِ. فالخطاب الديني يروى لهدف مقصود، أما الخطاب الأدبي، فربما لا يمكن حمله على الخطاب الديني في أغلَبِ أحوالهِ[3]، وبهذه العلاقة التي تربطُ الأسطورة بالسرد، فإن الأسطورة تَدين باستمراريتها للأدبِ الذي هو بمثابةِ غلافٍ لها، وفي الوقتِ ذاته تبقى الأسطورة المطلب الأساسي الذي يفي بحاجات الأديب.

والمسألةُ الأكثر أهميةً في تعامل الأديب مع الأسطورة تكمن في فرادتهِ وإبداعِهِ، حيث تلتقي الأسطورة بتجربةِ الأديب وقد التحمت بمقاصد الأديب ومواقِفهِ ورؤاه، وشكلت بعداً مقصوداً في منجزه النصي؛ و(معادلاً موضوعياً) لما يريد التعبير عنه. وبذلك فإن ((الأسطورة كانت وستكون عنصراً أساسياً في الأدب، وأن اهتمام

---

(1) ينظر، زكي، الأساطير، ص 199 – 201.

(2) الخطيب، عماد علي، الأسطورة معياراً نقديا، (دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث)، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006م، ص 46.

(3) ينظر، المرجع نفسه، ص 46.

الشعراء بالأسطـورة والميثولوجيـا كان ملحوظاً ومستمراً منذُ زمن هوميروس))[1].

الأسطورة والرمز:

يعد الرمز الفني أحد أهم الوسائل التي أوجدها الشاعر الحديث، لتطويع لغتـه، ومحاولة الإمساك بالنغمة الروحية الغائرة في الوجود البشري، حين أحس بقدرتـه على إثراء الخطاب الشعري، وتعميق رؤاه الفنية التي يفيض منها، ويهجس بها في إطار الكشف عما يحيقُ به من إشكالاتِ الكون والحياة والإنسان؛ وذلـك بتحميلـهِ عبء التجربة؛ لنقل الأحاسيس الجوهرية الكامنةِ في أغوار النفس البشرية، بما يمثله الرمز بأنواعهِ:(التاريخي والأسطوري، والديني والأدبي، والشعبي) من قـوة علـى اختزال البعدِ الفكري والنفسي والفلسفي للشاعر، من خلال شحن القصيدة بـدلالات جديدةٍ قابلةً للتعاطي مع الراهن وتجاوزه إلى ما هو أجمل منه، و((من خلال الرمز وحده يستطيع الشاعر أن يعبر عن المتعالي الروحي في التجربـة الإنسانية))[2].

وعندما تميل الأسطورة إلى الرمز لا يصبح هدفها المرجعية وحـدها، بـل تقوم بتهيئة تصورعام للإنسان: موقعه مِن الوجود، وموقعه من الآخرين، وعكـس حقيقته عن طريق مرآتها، حيث لا تعود مشتملة على مستوى واحد يضمه الـنص، وإنما تتوزع على مستويين: أفقي يشمل المستوى الخارجي للتعبير، وعمودي يـضم المستوى العميق الذي يظهر في التناقضات الدائرة في الخيال والمفاهيم المتصارعة والهواجس والأحلام[3]، فيرتبطُ الرمز بالأسطورةِ برباطٍ يبعثُ على وجـود علاقـة لعلها تكون في اللغة المشتركة بينهما، أو في باعث التشكيل ذاتهِ - الذي يفضي إلى الصورة الرمزية والصورة الأسطورية بما تنطويان عليهِ من شَحناتٍ إيحائيةٍ تثيـر

---

(1) فراي، نورثروب، الماهية والخرافة، (دراسات في الميثولوجيا الشعرية)، ترجمة: هيفـاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992م، ص34.

(2) اليسوعي، ج. روبرت بارت، الخيال الرمزي، (كولريدج والتقليد الرومانـسي) ترجمـة: عيسى علي العاكوب، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1992م، ص6.

(3) ينظر، راي، وليم، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمـة: يوئيـل يوسـف عزيز، دار المأمون، بغداد، ط1، 1987م، ص 198.

في نفس المتلقي حالة شعورية تبعثُ على الرضا، حينما يصل إلى مستوى القـدرة على الفهم.

وقد شبه كلود ليفي شتراوس الأسطورة باللغة من حيث إن العناصر التركيبيـة للأسطورة، هي العناصر التركيبية نفسها في اللغةِ، وفي بنيتها الرمزية، ومن ثم فإن الرمز هو الذي يؤسس وجودها عامةً، ونسيجها خاصةً، فالأسطورة بنيـة رمزيـة تُشبه بنية اللغة، والصور اللغوية المختلفة هي التي تدعم كيانها العام. وبهـذا فـإن وظيفة الرمز تُمثلُ عمق دراسة الأسطورة[1].

لقد احتفى الشعر الحديث بالرمز، وحرص الشاعر المعاصر على إقامة نـوعٍ من العلاقات الرمزية التي تدور في فضاء النصوص كشكل فني، يعبر من خلالـه الشاعر عن تجاربه وانشغالات عصره مستخدماً الرمـز الأسـطوري بـديلاً مـن الأسطورة الأولى التي كانت ((أصلاً للفن والدين والتاريخ.. ثم اتجهت إليها العلـوم الإنسانية ولحقت بها، تبحثُ خلفَ الشكل الظاهر للأسطورة عن رموزٍ كامنة لمعانٍ عميقةٍ تُعين على فهم الإنسان وسلوكه وحياتهِ الروحية والنفـسية وآليـات تفكيـره وعواطفه ودوافعه))[2].

وفرقَ ريتشاردز وأوجدن بين الاستعمال الرمزي والاستعمال الانفعالي للغـةِ، ففي حين يعني الاستعمال الرمزي تسجيل الإشارات وتنظيمهـا وتوصيـلها إلـى الآخر، فإن الاستعمال الانفعالي لا يتعدى استعمال الكلمات بقـصد التعبيـر عـن الأحاسيس والمشاعر والمواقف العاطفية[3].

وقد تحولَ الرمز في الشعر العربي الحديث إلى طريقـة مـن طـرق البنـاء والتشكيل انطلاقاً مِن التجربة التاريخية التي يجسدها بوصفهِ حاملاً للانفعال، وخالقاً

---

(1) ينظر، شتراوس، كلود ليفي، الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم: شاكر عبـد الحميـد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م، ص 28، 74، 75.

(2) السواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، (دراسة في الأسطورة – سوريا وبـلاد الرافـدين)، ص 9 – 10.

(3) ينظر، فتوح أحمد، محمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر،دار المعارف، القاهـرة، ط3، 1984م، ص 35.

للحالة الشّعرية القادرة على توليد الطاقات الدلالية والإيحائية والتعبيرية التي تكشفُ علاقة الشاعر بذاتهِ وواقعهِ ووجودهِ، واستلهام الرمز الأسـطوري فـي التجـارب الناجحةِ ((يتم بعفوية وتلقائية؛ إذ يتفاعل مع السياق، دون قسر خارج عن الـنص، ودون شرحٍ أوتعليلٍ يفقِد الرمز إيحاءه، أو يجعله مقولة فكرية جامدة))[1]. فالرمـز لا يضيفُ شيئاً للنص الشعري إن لم يلعب دوراً بعيـداً فـي إخـصاب التجربـ ـة الشعرية، ((وبما أن الرمز الأسطوري، تجسيد لموقف ما أو معادل.. لموضوعٍ ما؛ فإن هذا يتطلب اختياراً صحيحاً للرموز الأسطورية المعبرةِ عن الحالةِ الـشعورية. كما يتطلب أن تكون هذه الرموز موحية، بعيدة عن المباشـرة والتـراكم، يتطلبهـا السياقان الشعري والشعوري))[2].

وأدرك الشعراء المحدثون ما ينطوي عليهِ الرمز من طاقةٍ إيحائيةٍ حينما يتوفر له السياق الشعري المناسب، ويرتبطُ ارتباطاً عضوياً بالتجربةِ، والتوسل بهذا الرمز أو ذاك في قصائد الشعراء؛ يعود في جانبٍ منه إلى العلاقة الحميمة بـين الـشاعر والرمز. وذهب الشاعر الحديث إلى أبعد من هذا حين خلقَ لنفسهِ رموزه الخاصـة، أو أضفى على شخصياتٍ قديمة أو معاصرة بعداً أُسطورياً جديداً. والابتكـار فـي ميدان الرمز الخاص هو الذي يهبه قيمته وأهميته، شـريطةَ أن نُعنـى بالكلمـةِ، لا مجرد الرغبة في الجديد بل القُدرة على الخلق[3]، مما يثير الـروع فـي المتلقـي، ويستدعي العديد من العلاقات، وبهذا يتمتع الرمز الفني، على عكس جميع الرمـوز بالحريةِ الكاملةِ التي لا يقيدها سوى نَسقِها وطاقته التي يستوحيها من حريته[4].

وعندما يستحضر الشاعر الرموز في شعرهِ؛ فإنه يلبِسها لَبوس الواقع، ويتلاشى فيها العامل الزمني،مما يسهم في خلق حميمية بين الشاعر والماضي. ومـن غيـر

(1) عزام، محمد، الأسطورة في الشعر السوري المعاصر، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتـاب العرب، دمشق، العدد 372، أيار، 2002م، ص 64.

(2) المرجع نفسه، ص 64.

(3) ينظر، اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحـديث، منـشورات اتحـاد الكتاب العرب، دمشق، 1983م، ص280.

(4) ينظر، اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص280.

المعقول ((أن نتصور الشاعر عندما يتحدثُ عن المسيح أو الصلب مثلاً، أنه يريـد أن يسرد لنا قصة المسيح أو يعرضها كقصة تاريخية، يطلب منا اجترارها شِـعراً، وإنما نجده يستبطن داخل هذه القصة معاناته، أو معاناة معاصِريه من دعاةِ الحيـاة والحريةِ والسلام))[1]. وقد يشوه الزمن الحاضر الرؤيا المـشرقة للرمـز فتتـداخلُ خيوط الرؤيا بين زمنين (الماضي والحاضر) و((تصبح الإحالة الدلالية شَرطاً مـن شروط فَهم هذه الصورة التي تُورد الرموز النضالية، والأبطال التاريخيين بـصورةٍ ممسوخَةٍ، ومشوهةٍ بوصف ذلك إسقاطاً فنياً على البديل الواقعي))[2]. وتبقـى قيمـة مثل هذهِ الرموز التي يستخدمها الشاعر في إشارتها الخفِية إلى مثيلاتها في الواقـع؛ مما يحقق للنص بعدين ينظر من خلالهما الشاعر إلى واقعه، ضمن ثُنائيـة الدلالـة الرمزية التي تجمع بين الواقع والمتخَيل، والحقيقي وغير الحقيقي والحاضر والغائب والحسي والمجرد... فتجيء الدلالة مزدوجة، إحداها مقصودة بينما تظل الأخـرى قائمة إلى جِوارها. فالرمز الفني يستمد جزءاً من وجوده من الواقع، ثُم يجعله قـابلاً للفَهم. إنه ليس حلول شيءٍ مكان شيء آخر، وإنما هو مرتكز العلاقة وبؤرتها[3].

كانت الحضارات القديمة متفاعلة إلى حد ما، على الرغم من ضـعف وسـائل الاتصال، وشكلت نتاجاتها إرهاصات أولى من أجل تكوين ثقافة متماسكة، ذات نظام حضاري وروحي وديني. وجاءت الأسطورة الشعبية والتراثية التاريخية لتحتل حيزاً زمانياً ومكانياً مهماً في تاريخ الحضارات الإنسانية المطّرد، ثم في تـاريخ الفكـر الإنساني منذ بداياته الأولى وحتى عصرنا هذا، وما من شعب من الشعوب أو أمـة من الأمم إلاّ ولها معين تراثي يزخر بالأساطير والخرافات والحكايات. ومن اللافت أن ثمة تداخلاً بين هذه النصوص التراثيـة، فالأسطورة والحكاية والخرافة قد تنمو وتنتقل من أمة إلى أخرى بفعل طرائق المثاقفة الفكرية والحضارية، ومـا انتقـال

---

(1) الربيحات، عمر أحمد، الأثر التوارتي في شعر محمود درويـش، دار اليـازوري العلميـة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006م، ص41.

(2) شبانة، ناصر، الانتشار والانحسار، (دراسة في حياة عبد الـرحيم عمـر وشـعره)، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002 م، ص108.

(3) ينظر، اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 282.

أسطورة (شهرزاد و شهريار) في الحضارات الهندية والفارسية والعربية، وامتـداد أساطير الخصب والانبعاث(تموز، أدونيس، أوزوريس، بعـل) بأبعادهـا الفكريـة والحضارية والتاريخية في الحضارات البابلية والسومرية والرومانيـة والمـصرية والكنعانية إلاّ دليل على ذلك.

والأسطورة ليست "وهماً أو خيالاً لا معنى له، كما قد يعتقد..، بل هي منطوق النفس الإنسانية، مثلها مثل الشعر، تنشأ من حاجات إنسانية وروحيـة، تتخـذ مـن الإيحاء والرمز بنية لها، وتجنح كالشعر إلى أن تخلع على التجربة نوعاً من السحر والرهبة "[1]. وهي نتاج معرفي جماعي، نستطيع من خلالها قراءة المكونات الثقافية والفكرية الأولى لدى شعب من الشعوب أو أمة من الأمم، وبنيـة عقديـة تراكميـة تشكلت من التاريخ والفن والفكر والحضارة، وبهذا فإن لها القـدرة علـى التحـول والانسياح في دورات الزمان؛ لتكون مرجعاً لكثير من الحقول المعرفية: التاريخيـة والأثرية والفكرية والنفسية والاجتماعية.... الخ. وهي منهل للدراسات باختلافاتهـا وتنوعاتها، إنها مكون أساسي من مكونات الفكر الإنساني، وقد غدت رفيقاً للإنـسان في صراعه المستمر مع الطبيعة وتبدلاتها، يعيد إليها تفسير ما استغلق أمام عقله في عالم الغيب، ويرى منها النور والفرح.

لقد تجاوز الفكر الأسطوري الدراسات الاجتماعية والانثروبولوجية إلى أنـواع الفنون كافة: المسرح والرسم والنحت والموسيقى، إضافة إلى معظم الأجناس الأدبية التي أفادت منها، فنجدها في القصة والرواية والمسرح، وفـي الأعمـال الدراميـة والسينمائية. أما في بنية الخطاب الشعري فقد كان تأثيرها واضحاً، وقد يعود ذلـك إلى أن بنية الأسطورة وعمقها يجعل منها بنية شعرية مركبة تحتضن التاريخ والفكر والفن والأدب.

لقد تأثر الخطاب الشعري العربي المعاصر بالأسطورة في نـسيجه الـداخلي وهيكله العام، ويكاد يكون معظم الشعراء العرب المعاصرين قد أفادوا من التـراث

(1) بلحاج، كاملي، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصـرة، (قـراءة فـي المكونات والأصول)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2004م، ص40.

العربي والإنساني، ووظفوه في أعمالهم الشعرية؛ إذ قلما نجد شاعراً عربياً معاصراً إلاّ وأفاد من التراث (إشارة أو رمزاً أو نموذجاً) لا سيما جيل الرواد حين ظهـر الشعر الجديد في الخمسينات من القرن الفائت، واستطاع الشاعر المعاصر، بالاتكاء على التراث، أن يشكلَ حالاتٍ شعريةً متفجرة من ناحيتي الرؤيا والتشكيل، تفاوتـت بين الاستخدام الإبداعي والاستخدام الوظيفي حـسب درجـات وعـيهم وثقافـاتهم ومواهبهم، وكيفية تعاملهم مع التراث، وقدرتهم على تحويل الرمـوز والأسـاطير والحكايات والأبطال إلى رؤى فنية. فالزمن الغائر والماضي البعيد ((زمـن غيـر منقض، أو ذكرى ميتة لا يمكن استعادتها أو بعث الحياة في رمادها المتجهم، وهـذا الماضي يظل في معظمه قادراً على تقديم العون جمالياً للشاعر الحديث، الذي يسعى إلى كتابة قصيدته كلحظة مشتعلة تمتد بين الماضي والحاضر))[(1)]، من هذا التـراث البعيد يمتاح الشاعر المعاصر فيلتقي بعالمه من خلال الرموز والحكايات والأساطير في هذا التراث الإنساني الضخم، وبخياله الخـصب يـستطيع أن يخلـق رمـوزه وأساطيره ودلالاته؛ ليكون رؤيته لنفسه وللعالم.

إن المدرك الجمالي للأسطورة هو أهم ما يعنى به الشاعر؛ إذ غالباً ما يكـون النص الشعري أثراً باقياً بفعل متانة الصياغة الفنية للأسطورة، وطاقتهـا التعبيريـة والتشكيلية أهم ما يسترعى انتباه الشاعر المعاصر، والتعامل مع الأسـطورة مـن الناحية الفنية يزيد من قدرة الشاعر على توسيع رؤيته للتـراث الإنـساني عامـة، فيصبح التاريخ وأحداثه، والحكايات الشعبية والخرافات والكتب المقدسة مصدراً من مصادر إلهامه. وتُصبح القصيدة ((رؤية تتشكل من مزج التعامـل مـع الـصورة والخيال والرموز والأساطير والحرية والرفض والالتزام والحداثة))[(2)]. وبهـذا فقـد تجذرتْ الأسطورة في أعماق الرؤيا وأصبحت تشكل لبنة أساسـية فـي البنـاء الشعري؛ لكونها قادرة على حمل الفعل الخلاق لتغيير الواقع الراهن، ((وما أنجـزه

---

(1) العلاق،علي جعفر، فـي حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامـة، بغداد، ط1، 1990م، ص41.

(2) الكركي، خالد، الرموز التراثية في الشعر العربـي الحـديث، دار الجليـل، بيـروت،ط1، 1989م، ص89.

السياب، وأدونيس، والبياتي، ودرويش، والقاسم، وحاوي، وغيرهم..؛ يعـد.. ذروةً مهمةً بلغها الشاعر العربي في استخدامه الأسطورة؛ لبلورة رؤيـاه وتعميقها))[1].

والشعر الحديث يعد من أكثر الأصناف الأدبية ميلاً إلى الأسطورة ولديه شهية مفتوحة لالتهام الشكل الأسطوري البدائي وتطويعه وتحويلـه إلـى رؤى إنـسانية، كمعادلٍ بديلٍ لما يكنّه الشاعر في نفسه، والأثر الذي يبغيه نصه. وقـد قـدم أمثلـة ناجحة تدل على قدرة الأسطورة في الذوبان داخل النسيج الشعري فتشعر بمـذاقها ولكن دون أن تراها، وواضح أن التوظيف الأسطوري وتحولاتـه فـي التجـارب الشعرية الناجحة، في الغالب، لم يكن نتيجة ترف معرفـي أو اسـتعلاء ثقـافي، أو انسياق وراء الجديد في عالم الحداثة، وإنما كان نتيجة اتساع الرؤيا التي تكمن فـي جوهر الأسطورة، فضِيق العبارة الشعرية موازٍ لانتشار الرؤيا واتـساعها، وميزيـة الأسطورة تمنح الشاعر الخلاص في الهروب من الذاتية والغنائية، والاتجاه صـوب الإنسانية، وتُضيف للنص المنجز دعائم بنائية تُراثية تكشف عنها الرؤيا الحداثية.

والناظر في مسار تحولات الشعر العربي المعاصر يلاحظ أن عملية توظيـف الأسطورة والتراث بعامة اتخذت طريقتين، وجاءت على مرحلتين الأولى: مرحلـة تسجيل التراث وأحداثه ورموزه ونماذجِه العليا دون توظيفها في الرؤيـا الداخليـة للشاعر[2]، وفي هذه المرحلة كانت محـاولات التوظيـف متواضِـعة، ولـم تكـن الأسطورة لتُشكل مكوناً أساسياً من مكونات النص الشعري، حيث شغلت من النص سطحه، وبدت مكشوفة ناتئة يسـهل التقاطها. أما المرحلة الثانيـة: فهـي مرحلـة التعبير بالتراث [3]، وقد شهدت توسعاً في استخدام التراث، وأصبح الـشاعر يبحـثُ عن أقنعتهِ ورموزه وأساطيره، إلاّ أن حضورها جاء على نحوٍ خـافتْ تتراءى، ولا تَكاد تُرى.

---

(1) العلاق، فـي حداثة النص الشعري، ص42.

(2) ينظر، زايد،علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ط1، 1978م، ،ص30.

(3) المرجع نفسه، ص30.

وثمة دوافع جعلت الشاعر المعاصر يعدل موقفه تجاه التراث فتحول من ((واقع المستعين بالتراث إلى واقع المبدع والمنتج لهذا التراث))[1]، يعيد صياغته على نحو يترتبط بشروط إنتاجه، وأسهمت الدوافع السياسية والثقافية والنفسية والفنية في تَشكيل نُصوصهم الشعرية وِفقَ عملية استهدفت تلك الظروف والمعطيات التي أحاطت بهم، وفتحت الباب أمام تحولاتهم الشعرية.

لقد تأثر الشاعر المعاصر بمجموعة من العوامل والمؤثرات التي أسهمت بالتحول الإيجابي في الخطاب الشعري المعاصر، فمنذ أن انقشعت الحرب العالمية الثانية، خاب رجاء أبناء الأمة من حالة البعث والنهضة بعدما كانت البلاد العربية ترزح تحت نير الاستعمار، فقادت هذه الظروف إلى البحث عن وسائل جديدة لتحقيق الخلاص حين عجزت السلطة عن تحقيق ذلك. إضافة إلى ذلك فإن هناك مجموعة من العوامل التي دفعت باتجاه هذا التحول ومن بين هذه العوامل: العامل السياسي والاجتماعي المتمثل في غياب الحرية، وهزيمة عام 1967 م، وضياع فِلسطين، ومظاهر الإحباط والمعاناة السياسية التي تعرض لها الشعراء، مع ازدياد القمع، وصراع الأيدلوجيات، والقهر الروحي، والكبت الفكري الناجم عن الفساد الاجتماعي، وضياع الحقوق وغياب العدالة.

أما العامل الثقافي فيتمثل في تجاوب الشعراء العرب مع قصيدة ((الأرض اليباب)) لإليوت، وتأثرهم بالمثاقفة الغربية، واطلاعهم على ترجمة ((الغصن الذهبي)) لجيمس فريزر[2]، الذي زود النص العربي بأساطير ((تموز))، التي تعود أصلاً إلى الثقافة الشرقية، فقام الشعراء العرب بدمجها في أعمالهم الشعرية، وذلك بإعادة الخصوبة إلى الأرض الميتة من خلال دم الإله، وأصبحت فكرة الأرض المجدبة والعطشى أشد احتياجاً للمطر، وهكذا فقد انفتحت عقول الشعراء العرب على أجواء الحداثة والقراءة الواعية للتراث، وحدثت تحولات عميقة في بنية الأدب أدت إلى إنتاج قراءة جديدة للتراث.

---

(1) بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، ص138.

(2) ينظر،عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،(العدد الثاني)، 1978 م، ص165.

وفي الجانب النفسي مرت الذات الشاعرة بسلسلة من التحولات وفق علاقتها مع احتياجاتها، وما تقدمه هذه العلاقة من مؤثرات ذاتية وموضوعية[1]، فتحولت سياقات التعبير عن الواقع، متجاوزة اللغة المعيارية، فانفلتت القصيدة من رقابـة السلطـة، وخلقت لنفسها كياناً جديداً موازياً ومعادلاً للواقع، ورؤية نبوئية إلى ما بعد الواقع.

لقد كانت هذه الدوافع وسواها السبب الذي جعل الشاعر الحديث يبحـث عـن الأسطورة في توقٍ محموم ويعتمدها أنى وجدها لا يعنيه مصدرها، أكانت بابليـة أو مصرية أو يونانية أو رومانية أو إسلامية أو مسيحية[2]. وبات الشاعر صاحب رؤية بعيدة، وأفق واسع، يعي الإرث الثقافي الأسطوري بدلالاته وأبعاده الرمزية، وينظر بعين ثاقبة إلى هذا النتاج المعرفي، وعلاقته بروح الشعوب وفكرهـا، وأحـس أن خروج الأسطورة من بدائيتها سيخلق منها رؤية إبداعية، إن توفرت عناصر الإبداع والجودة والموهبة الحقيقية، التي تمكنه ((على الغوص في الشرط الإنساني الكـامن في أعماقه، وأعماق من حوله، وعلى استنفـار هذا الشرط، وعلى خلق الأداة الفنية، وتطويعها لمعاناته))[3].

لقد وجد الشاعر المعاصر ضالته في الأسطورة كونها تُعبر عن رؤية حضارية جديدة تلامس أعماقه، وتكشف معاناة الـذات العربيـة وآلامهـا جـراء الهـزائم والانكسارات المفجعة التي حاقت بالأمة؛ فأوقعتها في مستنقعات الـوهم والتخلـف والانحدار، فاستعان الشاعر المعاصر بالأسطورة والتراث؛ لتـشكيل معـالم نـصه الشعري يعبر بوساطته عن حالة الاستلاب الإنساني داخل مجتمعات اختلت قيمهـا وتصدع واقعها، بفعل كابوس السلطة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، فاسـتجلى ما في الأسطورة والتراث من قيم وقوى، واستثمرها جماليا وفنياً بغية التعبير عـن حالات الرفض والتمرد والإدانة فكان التراث ملهماً ((بعـد أن أصبـــح الرمـز والقناع.. والمرايا والإشارات، ومضات تهيئ المناخ الشعري العربي للتواصل مـع

(1) ينظر، عباس، ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص51، 53، 56.

(2) المرجع نفسه : ص165 .

(3) الشريف، جلال فاروق، الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقية والتاريخيـة، منـشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1،1976م، ص5.

روح الأمة، وتهيئ.. البناء الشعري، والتجربة الشعرية لاستيعاب القديم واستلهامه ضمن نسيج القصيدة الحديثة، التي تُصور صراع الإنسان العربي من أجل الحرية والكرامة والوحدة))[1].

وإحياء الأسطورة وبعث التراث بعامة هو جزء من مثاقفة حضارية واسعة، ونزوع شديد صوب الماضي الذي يشكل قاعدة الأصالة الثقافية والفكرية والإنسانية، فهو الملجأ والملاذ الذي يكتنز بالقيم النفسية، والروحية، والجمالية، وهو مصهر التجارب الإنسانية. وقراءة الماضي بوعي تقود إلى إنتاج الحاضر والمستقبل على نحو أفضل من ذي قبل، ((وإذا كان فعل القراءة هو وصل جدلي بين حضور النص التراثي(هناك) وحضوره (هنا) فإن كل قراءة منجزة هي (المركب) الثالث الذي يجمع الطرفين في علاقة كاشفة لكُل منهما على السواء))[2]، فالتراث بعامة ثراء وقيمة، وما كان لحرارته أن تنطفئ إذا ما أحسنا استثماره وبعثه من جديد، و((المبرر الجوهري في العودة إلى التراث هو طبيعة الدعوة التي سعى إليها المختصون بهذا الجانب، فالدعوة تقوم من أجل النهضة والتقدم، ولا يمكنُها أن تنطلقَ دون مقدمات وركائز))[3]؛ ((لسبب بسيط مؤداه أن التراث موجود بنا وفينا في الوقت نفسه. فضلاً عن أن وجوده الموضوعي لا يعني انفصاله المطلق عنا، بل يعني أنه – رغم بعده التاريخي – ما زال يؤثر فينا بالقدر الذي نُؤثر فيه، كأنه يشكلنا بقدر ما نُشكله))[4].

والمهمة الحقيقية ((ليست في " إحياء " التراث وبعثه بكامل سِحنته وهيئته طلباً لأن يكون محركنا المركزي أو المِحوري - فهذا تنكر لفرادتنا الذاتية الراهنة

---

(1) الكركي، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ص146.

(2) عصفور، جابر، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص،ط1، 1991م، ص7.

(3) الرواشدة، سامح، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، وزارة الثقافة، عمان، ط1،1996م، ص12.

(4) عصفور، جابر، مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995، ص8.

ولقدرتنا الثابتة على إنجاز أفعال تحضيرية جديدة – كما أنها ليستْ في انتقاء عناصر منه، هنا وهناك، من أجل تقمصها من جديد. ولا في استلهام وجوه منه تَروق لنا وتحلو في أعيننا في هذا الزمن أو ذاك))[1]، وإنما المهمة الحقيقية تكمن في وضع التراث في مكانه الملائم، والبحث عن عناصر القوة فيه، ومناجم الغنى والإشراق، دون إفراط أو تفريط، أو تهاون في أمره أو التقليل من شأنه؛ لأن دوره في حياة الأمم والشعوب مهم وخطير، و((مركزي يدخل في المركب الحي الذي يشكل الأفراد والأمم نفسياً واجتماعياً وقومياً)) [2].

وتوظيفه في الشعر يكون في ((استخدام معطياته استخداماً فنياً إيحائياً، وتوظيفها رمزياً لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر، بحيث يسقط الشاعر على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية – معاصرة، تُعبر عن أشد هموم الشاعر المعاصر خُصوصية ومعاصرة، في الوقت الذي تحمل فيه كل عراقة التراث وكل أصالته، وبهذا تَغْدو عناصر التراث خيوطاً أصيلة من نسيج الرؤية الشعرية المعاصرة، وليست شيئاً مقحماً عليها أو مفروضاً عليها من الخارج))[3].

لقد فُتِن الشاعر العربي بالمنجز الغني للشعر الغربي وعلاقته بالأسطورة في بادئ الأمر، وحرص على ارتياد المناخات التي وِلجها الشعر الغربي، دون أن يعي بأن للشعر حاجاته ومتطلباته، وما كان للأسطورة أن تَفي بحاجات الشعر إذا لم تتوغل في عمق النص وتتمكن منه، وتضيف لهذا الرمز أو ذاك أبعاداً جديدة، غير تِلك التي ارتبطت به في الماضي وذلك بإعادة إنتاجه وتحويله، ليملأ النص، ويوفر متطلبات لحظة التجربة التاريخية.

---

(1) جدعان، فهمي، نظرية التراث، (ودراسات عربية وإسلامية أخرى)،وزارة الثقافة، عمان الأردن، 2010م، ص15.

(2) المرجع نفسه : ص31.

(3) زايد،علي عشري، توظيف التراث في شعرنا المعاصر، فصول، المجلد الأول، الجزء الأول، القاهرة، أكتوبر،1980م، ص220 – 221.

وباغتناء التجربة الشعرية العربية ونضوجها، أخَذتْ فِكرة العودة إلى التـراث العربي مداها، وسعت هذه التجربة إلى خلق حالة مـن التوازن بين التراثين العربي والعالمي، ((وليس أمراً جديداً أن يوظف الشعراء رموزاً تُراثية تنتمي إلى حضاراتهم القومية وإلى الحضارات الإنسانية الأخرى، بل إن معظم شُعرائنا في هذا القرن، قد لجأوا إلى الأساطير الإغريقية والفينيقية والمصرية القديمة في نتاجاتهم)) [1].

ويرى إحسان عباس أن ((استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث مـن أجرأ المواقف الثورية فيه، وأبعدها آثاراً إلى اليوم؛ لأن ذلك استعادة للرموز الوثنية، واستخدام لها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر؛ وهكذا ارتفعت الأسطورة إلى أعلى مقام، حتى إن التاريخ قد حول إلى لون من الأسـطورة لتـتم للأسطورة سيطرتها الكاملة))[2].

واقتربت الأسطورة بمعناها الأدبي من كونها حكاية خيالية اقتنع العقل بتصديقها في حينها، بصرف النظر عما كانت تُؤديه من وظائف دينية، فكان الاهتمـام فـي جانبها الفني البنائي[3]، وقد ملأت جو الأديب بالدهشة وهو يبحث عنها، فارتبطـت الأسطورة بالأدب في مراحلها الأولى التي كانت أقرب للـسرد القصـصي، وفـي مرحلة متقدمة، أصبح ينظر للأسطورة الأدبية على أنهـا نمـوذج يخفـي وراءه معنى، فاقتربت الأسطورة من الشكل، وابتعدت إلـى حـد مـا عـن المـضمون الأسطوري المسلم به [4]. وبهذا فإن علاقة الأسطورة بالأدب علاقة متجذرة، والفكرة الأسطورية هي التي ألهمت المبدعين الارتقاء بالأدب والشعر. حيث سحرها الخاص وجاذبيتها القوية ((تصل بين الإنسان والطبيعة، وحركة الفصول، وتناوب الخـصب والجدب، وبذلك تَكفل نوعاً من الشعور بالاستمرار، كما تُعين على تصور واضـح

(1) الكركي، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ص12.

(2) عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 165.

(3) ينظر، الغزالي، السيد: الأدب المقارن منهجاً وتطبيقاً، دار الفكر العربي، القاهرة، 1985م، ص80 – 81.

(4) ينظر، شاهين، محمد،الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996م، ص14.

لحركة التطور في الحياة الإنسانية، وهي من ناحية فنية تُسعف الشاعر على الـربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، والربط بـين الماضـي والحاضـر والتوحيد بين التجربة الذاتية، والتجربة الجماعية، وتُنقـذ القـصيدة مـن الغنائيـة المحض، وتفتح آفاقاً لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة، والتنويع في أشـكال التركيب والبناء)) [1].

وتقترب الأساطير بطبيعة بواعثها ومكوناتها من الرؤى الشعرية، بـل هـي فـي صفائها وعموميتها رؤى شعرية عميقة، وصل بها الإنسان الأول إلى حقيقـة الوجود، واتخذ من لُغتها التصويرية التجسيدية وعاء لمقولاتـه الفكريـة والنفـسية والوجدانية. والتوغل في الدرس لا سيما علم الـنفس؛ يكـشف مجاهـل الحيـاة، وأسرارها، ويجعلنا أقرب إلى عالم الأسطورة[2].

ولجوء الشاعر المعاصر إلى الأسطورة لإضفاء تجربتـه الـشعرية بـالتعبير الأنسب، حتم عليه أن يعطي النص الجديد شكلاً جديداً للتصوير الأسطوري في تلك التجربة، كل حسب مقدرته وموهبته، حيث تَلتقي الأسطورة بالـشعر فـي تجربـة الشاعر وقد ُأدمجت بالأسطورة كونها لا تحتوي على كلمـات مبعثـرة وصـور متفرقة، وإنما تحوي رؤيا دينامية تسير من الداخلي نحو الخارجي ومن الخـارجي نحو الداخلي في تَعالق غير قابل للانقسام، وتَكون الأسطورة والشعر بمثابـة شـكل تعبيري واحد. فالأسطورة نفسها ليستْ مصدر قُوة للشاعر، فقد يحـول الأديـب أو الشاعر الأساطير التي يستخدمها إلى رؤى ضيقة وتكون الأسطورة كالتاريخ الـذي يستعمل مظلة يستظل بها الفن[3]، ((وليس هناك صورة أسـطورية قائمـة بـذاتها فالصورة الأسطورية تأتي أسطوريتها من طريقة تشكيلها))[4]، أو من خلال التعبير

---

(1) عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 165.

(2) ينظر، داود، أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبـة عـين شـمس (د. ت)، ص21

(3) ينظر، الأدب والأسطورة، ص17 – 18.

(4) لوسيف، أليكسي، فلسفة الأسطورة، ترجمة: منذر بدر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيـع، اللاذقية، سوريا، ط1 2000م، ص113.

بها، وإن تعمقت رؤيا الشعر، فقد تخلق الأسطورة القديمة أسطورة جديـدة وهكـذا تستمر الأسطورة في خلق الأسطورة.

واستخدام الأسطورة في الشعر، ليس إعادة إنتاج للمبنى القصصي أو الفكـري الظاهرفي الأسطورة الأصلية، وليس بالـضرورة تمـثلاً ينحـو منحـى الوظيفـة (الأليجورية) للرمز اللغوي، وإنما هي في النهاية أداة وتشكيل، لا تقف عند الظاهر ولا تطفو على السطح، وإنما تُشكل النص وتَتشكل به. ولعل هذا ما جعـل بعـض النقاد والدارسين يرون أن الشاعر أو الأديب المبدع هـو مـن يـصنع أسـطورته الخاصة، فالفهم المتعمق لجوهر الأسطورة يؤدي إلى فك عناصرها الأصلية وبنائها الموروث، ويتدخل المبدع في إعادة بنائها، وإعادة تشكيل عناصرهـا، ومـن ثـم إعادة بنـاء علاقاتها من جديد[1].

واستطاعت الأسطورة اقتحام عالم الشعر بقوة، بعدما انفتحت شـهية الـشعراء على فضائها الواسع ((تغذّي وتفيض كأنها التجلي المباغـت للحقيقـة))[2]؛ لتفـرض حضورها المميز، واحترامها اللائق على ساحة النص الحديث، ((تشع بحريـــة أبدية، وتتهيأ للتوجه نحو علاقة غير أكيدة ومحتملة))[3] تمتصها رؤيا الشاعر باعثـة النص، والمتحكمة في خيوط نسجه فهي القادرة على استحضار ما تشاء من ألفـاظ ومعان وصور وموجودات بصرفِ النظرِ عن زمانها، حين تنهض الرؤيا الـشعرية بتفتيت أشيائها وإعادة خلقها من جديد في إطار الانتماء الزائف لها؛ ليصبح كل مـا يدخل في أفق الرؤيا لبنة من لبنات النص الجديد.

وإذا شهدت الرؤيا العجز عند استقصاء العناصر التراثية في النص الـشعري، والإخفاق في التوظيف الأسطوري؛ فإن هذا العجز سيؤدي إلى ضعف في المعالجة النقدية للعناصر التراثية والأسطورية، وتداعيات انتـزاع الأسـطورة مـن الـنص

---

(1) ينظر، السعافين، إبراهيم،عبد الرحيم عمر (الشاعر الذي قال شيئا وارتحل) ندوة عن حيـاة الشاعر وأعماله، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 1998 م، ص15.

(2) بارت، رولان، الكتابة في درجة الصفر،ت رجمة: محمد نـديم خـشفة، مركـز الإنمـاء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002 م، ص63.

(3) المرجع نفسه، ص63.

الشعري ستؤدي بالضرورة إلى تهشيم البناء الفني، وتحطيم الرؤيا، وتلاشي القيمـة الأسطورية، لاسيما أن الأسطورة في النص الشعري- بوصـفها جـزءاً بنائيـاً-، تُضيء مسالك حيوية لها أهميتها في النهوض بالعمل الإبداعي المنْجز.

والأسطورة المتداخلة في نسيج النص المبدع لها خصوصيتها التي تُميزها عن الأسطورة نفسها في إطارها التراثي، وما يجب تمييزه أكثر من الأسطورة هو فرادة اللغة[1]، التي تبني هيكل الأسطورة وتُؤثث رؤيتها، والأسطورة الملتحمة بـالنص لا يمكن بحال استئصالها دون أن تُؤثر على خصوبة النص وحيويته وبنائه، ولن تكون بأي حال تُحفة أثرية تزيد من جمال النص وبهائه، إنها النص نفسه عندما تغور في الرؤيا الشعورية، وعصب أساسي عصي على الاختزال والإقـصاء. وأي محاولـة لانتزاعها ستُؤدي بالضرورة إلى تقويض دعائم النص وانهياره. وإن هي انصهرت في النص، فإنها لاتعود إلى مؤسطِرها التراثي، وإنما إلى الرؤيا الشعرية التي هـي سِمة من سمات الحداثة، وهنا يبدو أمر الرؤيا أكثر خُطـورة وجـدلاً، وبـدرجات متفاوتة، حينما يسهل التقاط الأسطورة المختزنة في النص، وفي الوقت نفسه يتبـدد الخوف عندما تكون الأسطورة علامة من علامات الرؤيا سهلة التحـول، وطيعـة التشكيل، ومرهونة لباعثها الجديد.

وتوظيف الأسطورة في الشعر بتوفر الرؤيا الشعرية النافذة، قد يخلـق نـصاً أسطورياً جديداً، يصبح أكثر ملاءمة للواقع الداخلي المضطرب، والمزدحم بهواجس الشاعر. وقد يأخذ الشكل الجديد مظهره الخارجي من التقنيات المـسوغة شـعرياً: الرموز والأقنعة والمرايا والصور، ويستقي روحه الداخلية من الأنمـاط الجماعيـة المتوارثة عبر لا وعي الشاعر، بحيث تصبح القصيدة الحداثية رؤيا فـي وجههـا الخارجي، ورؤيا داخلية تهدف إلى خلق واقع آخر معادل للواقع المطروح.

والرموز الأسطورية والأقنعة وتقنيات الشعر هي أفضل وسيلة لنقل الـشعور لدى الشاعر، حيث يسقُط المستوى الأول من الإفهام والإيضاح المتمثل في الكـلام

(1) ينظر، بارت، رولان، هسهسة اللغة، ترجمة: منذر عياشي، مركـز الإنمـاء الحـضاري، حلب، سوريا، ط1، 1999 م، ص101.

اليومي واللغة المحكية؛ ليحل محله مستوى آخر يخلقه الرمز بعـد تغييـر ترتيـب العلاقات بين الوقائع، فيتشظى الترتيب الطبيعي أو المعياري، ويندفع الـسامع إلـى التأمل وإعمال الفكر، حتى يدرك أن للكلام المرموز مستوى آخر ولغة أخرى أكثر تأثيراً وإيحاء، وكأنما اللغة ومعانيها قد سرقت مـن الأسـطورة لتحيـا بمفاهيمهـا الخاصة [1]. فلغة الشعر والكلمات ((التي يستحدثها تختلف عن المفردات من جوانـب كثيرة؛ إذ إن السمع لا يكاد يلتقط تفاصيل الكلمات العادية لكثرة مـا ألفهـا وتعـود عليها، كما أنه لا يكاد ينتبه لتركيبها الدلالي؛ أمـا الكلمـات الـشعرية المـستحدثة فهـي التي تُوقظ فـي السامع الإحساس بمستويات اللغة المختلفة))[2].

ويرتبطُ الرمز مع الأسطورة ِبرباطٍ يبعثُ على وجود علاقة لعلها تكـون فـي اللغة المشتركة بينهما، أو في باعثِ التشكيل ذاته، الذي يشكل الـصور الرمزيـة، والصورة الأسطورية، ((فكِلتا الصورتين تبعثان الرضا في القدرة والإيحاء، ولكنهما تُبقيان القدرة على وصول ذهن القارئ إلى مضمون ما يقرأ قدرة ناقـصة، لحاجـة القارئ إلى السرعة في الفهم))[3].

ويرتبطُ الرمز بالأسطورةِ بوصفهما أداة للتعبير، فالرمز ليس إلاّ وجهـا آخـر مقنعاً من وجوه التعبير بالصورة، وحق للشاعر أن يوظف رموزه وشخصياته ذات الطابع الأسطوري وفق تجربته الإبداعية، ورؤيته التي يحرص على التعبيـر بهـا، وله أيضاً أن يمنح شخوصه المعاصرة التي لم تدخل عالم الأسطورة بعداً أسطورياً، ما دامت التجربة الخاصة والسياق الشعري هما المحددين، ومـا دامـت الرمـوز مرتبطة بالتجربة الجديدة، وما دامت قوتها التعبيرية نابعة منهـا وليـست مقحمـة عليهـا[4].

---

(1) ينظر، راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ص195.

(2) فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقـد الأدبـي، دار الـشروق، القـاهرة، ط1، 1998م، ص82.

(3) الخطيب، الأسطورة معياراً نقدياً، ص85 .

(4) ينظر، إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، (قـضاياه وظـواهره الفنيـــــة والمعنوية)، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 1994 م،ص179.

ويرى عز الدين إسماعيل أن الرمز الأسطوري استهوى معظم الشعراء، ولـم يشكل نموذجاً ناجحاً عند الجميع؛ لأن البعض تعامل معه في إطاره القديم الـــذي لايحمل مغزى جديداً، كما هو الحال عند أحمد زكي أبـي شـادي الـذي وظـف الأساطير اليونانية بطريقة مباشرة، وقدم نماذج بجماليون، وزيوس، ويوربا، وديانا، وأكتيون...، ولكنه استخدم هذه الأساطير على نحو تقريري مباشر، لم تمتزج فيـه التجربة الشعرية بالأسطورة، وإنما بدت الأسطورة كأنها ديكور يمكن انتزاعه مـن النص..لكن المحدق يجد أن توظيفه للأساطير أخذ يتسم بالعمق في وقـت متـأخر، وانزاح قليلاً عن معناها الأصلي. وبذلك نجد تحولاً عند الـشعراء فـي توظيـف الأسطورة. فقد تعامل بعض الشعراء العرب مع الرمز الأسطوري من الخارج، ولم يقحموه على السياق الشعري إقحاماً، بل أضـفوا عليـه مـن مـوقعهم الـشعوري وتجاربهم الخاصة، فجمعوا بين الرمز الأسطوري في مغـزاه الـشعوري العـام، والمغزى الشعوري الخاص الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتجربـة الـشاعر الخاصـة، وبذلك ((يتمثل التعانق الصادق بين الحقيقي وغير الحقيقي، حيث يستطيع الشاعر أن يشعرنا بأنه عبر عن أشياء واقعية في مجاله الشعوري في حين كان يبني في الوقت نفسه صورة خيالية لمشاعره))[1].

وللتجارب الشعرية الأولى المتمثلة بمرحلة الرواد أثرها في توسـيع الرمـوز الأسطورية واستدعائها وتوظيفها، وكان الحـظ الأكبـر فـي تجـارب التوظيـف والاستخدام للمصادر اليونانية والفينيقية والبابلية والآشورية والعبرية والفرعونية[2]. وشكل استغلال الرمز وتوظيفه في هذه المصادر أهم ملامح مدرسة الشعر الحـر، وقد نقلت هذه المدرسة استخدام الأسطورة من مرحلة الإشارة التي تُمثـل تجـارب مرحلة (الإحياء) في توظيف الرموز التراثية الجاهلية إلى مرحلة الرمز الذي هـو صورة مكثّفة للتعبير عن شعور أو فكرة في الجسد الشعري، ثُم إلى مرحلة النموذج الأسطوري الذي يتخذه الشاعر ليحتضن تجربته الشعرية الخاصة، ويحقق لفنه بعداً إيحائياً تراثياً عن طريق بعثه من جديد، ومن ثم يكون النموذج الأسطوري واسـطة

(1) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر،(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص183.

(2) ينظر،عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 165.

فنية قادرة على الإيحاء للقارئ بالبعدين (التّاريخي): الذي يخبئ وراءه حيـاة ثـرة بالذكريات والأساطير والحكايات الشعبية التي نُسجت فيه وترسبت عناصر منها في أعماق النفس البشرية، التي يمكن استدعاؤها وبعثها، وإثارة الكامن منها عند الالتحام بالتجربة الشعرية.

و(الموضوعي):الذي يقدم النموذج بحياته الخاصة وحركته الذاتية وخصائصـه النفسية والفكرية، فينظر إليه باستقلالية عن ذات المبدع، ويوحي بموضوعيةِ الفكرةِ، وعمق المشاعر[1].

واستطاع الشعر الحديث أن يحفر في نتاجه مساراً رمزياً بما وهب من توفيـق في توفير السياق الشعري المناسب، والارتباط العضوي بالتجربة، وتكـرار لهـذا الرمز أو ذاك في قصائد الشعراء، وترسيخ الرمزالأسطوري في وجدان المتلقين[2]. يرتبط بالتجربة الناجحة التي تتحرر من كثافة العناصر الأسطورية وزخمها، التـي من الممكن أن تُشكل للمتلقي عامل إرباك وتشتت ونفور.

ولا يخفى الأمر على المتأمل في قصائد الشعر الحديث وقد استقى شعراؤها من الأساطير اليونانية: (سيزيف وبروميثيوس وأوديسيوس وبنيلوب وأدونيس وفينـوس وبرسفون) ومن البابلية: (تموز وعشتروت) ومن العربيـة: (الـسندباد وشـهرزاد وشهريار وأيوب وقابيل وهابيل) ومن العبرية: (المسيح ولعـازر ويهـوذا) ومـن المصرية:(أوزوريس) ومن الحثية:(أتيس) ومن الفينيقية:(أدونيس وفينيق)[3]، بل إن الشاعر المعاصر((ذهب إلى بعض الحكايات الجاهلية ورموزهـا الوثنية (زرقـاء اليمامة.. اللات) وعامل القصص على المستوى نفسه مثل قصة الخـضر وحـديث الإسراء، والمهدي المنتظر، واتخذ من كل ذلك رمـ ـوزاً فـي شـعره، تقـوى أو تضعف، بحسب الحال، وبحسب قدرته الشعرية، وحين اضطر إلى مزيد من التنويع ذهب إلى خلق الأقنعة والمرايا والاستعانة بالأدب الشعبي))[4]. غير أن هذه الرموز

---

(1) ينظر، داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص231.

(2) ينظر،المرجع نفسه، ص246 – 247.

(3) ينظر،عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص165 – 166.

(4) المرجغ نفسه، ص166.

لا تضيف بعداً إيحائياً أو جمالياً إن جاءت في صيغة الإقحام وزيادة على كاهل النص، بل تؤدي دوراً بعيداً إن أغنت التجربة، وفجرتْ الطاقات الجمالية الكامنة، وولدت المعاني الجديدة للنص المنتج، وشكلت ملمحاً من ملامح المعجم الشعري للشاعر، واتجاهاته الفكرية، ومشكلاته النفسية، والنموذج الناجح هو الذي يرقى بالتجربة، ويحمل عبأها، ويخفف ما ثَقُل من معاناة الشاعر، ويعبر عن أشياء حقيقية وواقعية تتناغم مع البناء المتخيل لما يكنه الشاعر في نفسه، بمعنى آخر ((توحيد الواقع مع الأسطورة وتوحيد الأسطورة مع الواقع))(1). فالرمز لا ينهض على تمثل الواقع ومحاكاته وحسب، بل يتجاوزه ويتعداه لإنشاء علاقة عضوية ترتبط بعالم الشاعر، مبنية على الانكشاف والتجريد، تنتقل من الحسي نحو المجرد ومن الحاضر نحو الغائب، ومن المعقول إلى اللامعقول، ومن المرئي إلى اللامرئي، ومن الموجودات إلى الغيبيات، ومن النهائي إلى اللانهائي، وانطلاق الرمز من الواقع وارتباطه بالذات الشاعرة يسوغ انهيار المعالم المادية، ويتجه إلى خلق واقع أجمل من الواقع نفسه، من خلال عمليتي الهدم والبناء المرتبطتين بالرؤيا الذاتية للشاعر.

لقد أدرك الشعراء المحدثون، ما ينطوي عليه الرمز الأسطوري من قوة إيحائية، وطاقة تعبيرية، لا سيما الشعراء موضوع الدراسة : (درويش والبياتي ودنقل)، وما يثيره من أبعاد إنسانية في التعبير عن الحالة الإنسانية والحضارية الراهنة، فشكلت استخداماتهم للرموز الأسطورية والتراثية تحايلاً على الواقع المزدحم بالهواجس، والمكتظ بالمعاناة، وطفقوا يبحثون عن تحولات الواقع في صيغة الرمز باستخدام لغة جديدة تتجاوز حقولها المعجمية، مشحونة بدلالات فكرية وفلسفية ونفسية أكثر اتساعاً وعمقاً، وجمعوا لهذا كافة الوسائل لتفجير الطاقات الكامنة في الرموز التراثية، الشرقية، والغربية، والقديمة، والجديدة في إطار رؤيتهم وتجاربهم الذاتية والإنسانية. وتَملكّهم ((النزوع إلى محاولة التغلب على الزمن

---

(1) علي، عبدالرضا، الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1978م، ص192.

الأرضي وإلى بلـوغ الزمن المقـدس أو الأسـطوري))[1]، واهتمـامهم بـالرموز الأسطورية، والتراثية، لم يكن ليقوده الانسياق وراء الاحتفال السائد بالأسطورة، ولا محاولة للتباهي وإظهار الثقافة وادعاء الحداثة، وإنما كان يقوده الوعي بأهمية هـذه الرموز باعتبارها أداة تشكيل وبناء، وإيمانهم بأن القصيدة الحداثية ((تحمـل طاقـة نفسية كبيرة عبر الرمز))[2] الذي يجافي المباشرة، ويتداخل بالشعري فـي صـياغة عضوية، لانكاد نفرق فيها بين ما هو أسطوري وشعري. إنه واسع ((يكتنف العمل الفني ككل، ويتخلل أعضاءه ومسامه.. معادل لمشاعر وعواطف الشاعر.. وهو يعيد خلق هذه المشاعر في ذهن القارئ كأشياء تشير إلى الواقع، ولكنها ليـست الواقـع على الإطلاق))[3]، وإنما العالم المثالي الذي ينشده الشاعر فيما هـ ـو وراء الحقيقـة والواقع. فالرمز لا يعبر عن رؤية جديدة للواقع وحسب، بل يكشف أبعاداً خفية فـي أعماق الشاعر تجاه الوجـود ((والقصيدة التي هي أكثر نجاحاً، أو الرمـز الأكثـر نجاحاً، هو ذاك الذي يستوعب، بنجاح وتوازن، أوسع مدى للحقيقة))[4].

لقد أضافت الرموز الأسطورية والتاريخية والدينية والأدبية والشعبية للقـصيدة الحداثية بعداً جديداً من جانبي الشكل والمضمون، وحولت وسائل التعبيـر القديمـة (المجاز، والاستعارة، والكناية، والتشبيه) إلى أساليب جديدة فتحت فضاءات النص، ووسعت المجال لدراسة الخطاب الشعري على نحو يتجاوز المعيارية القائمة علـى إصدار الأحكام التقيمية المرتكزة على بثنائية الخطأ والصواب، والقـبح والجمـال، والقبول والرفض. وبهذا فقد أتاحت طاقة الرمز للمتلقي (القارئ والناقـد) خـواص

---

(1) ديكسون، بول. ب.، الأسطورة والحداثة، ترجمة: خليل كلفت، المجلـس الأعلـى للثقافـة، الكويت، 1998م، ص47.

(2) قاروط، ماجد، " المعذب " في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان، منـشورات اتحـاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، ص366.

(3) تشادويك، تشارلز،الرمزية، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتـاب، القاهرة، 1992م، ص 11.

(4) اليسوعي، الخيال الرمزي،(كولريدج والتقليد الرومانسي)، ص29.

جمالية يغذيها البحث؛ للكشف عما يكتنف البناء الرمزي من غموض بالتحريض على القراءة الإنتاجية الواعية.

إن انعطافَ القصيدة العربية الحديثة عن الشكل الشعري التقليدي بالاعتماد على الرموز الأسطورية والتاريخية والدينية والشعبية، لهو أهم سمة من سماتها، ولهذا فقد أولى الشاعر المعاصر اهتمامه في((خلق رموز أسطورية، سواء مستحدثة يلتقطها من الواقع أو تاريخية يستمدها من التاريخ الثقافي، والعمل على جعل تلك الرموز تستقطب جميع مفاصل النص الشعري وحركاته، وتصهرها في قالب وحدة متناغمة))[1]. وتوظيفه في هذا السياق ينبع من رؤية فنية إبداعية فالرمز ((ممتلئ بالانفعال الجمالي، إنه يصدر عن الإثارة والتحريض والتفاعل، لا عن المعالجة الذهنية))[2]. وانحراف الرمز عن سياقه الجمالي سيؤدي بالضرورة إلى انحراف النص عن شعريته، فالوعي الشعري مهم في النظر إلى الرمز من بعد مناسب، وإن تَبدى باعتباره مقولة فلسفية أو سياسية أو أخلاقية، فإنه بالضرورة سينحرف عن حقله الجمالي إلى حقول أخرى ذات طبيعة مختلفة، وهذا بدوره سيؤدي إلى الانحراف عن الشعري إلى الفلسفي أو السياسي أو الأخلاقي[3]؛ لأن ((الشعر بناء لغوي يستمد ركائزه من أبنية الثقافة التي ينتمي إليها الشاعر، لكنه لايخضع لها، بل يشكل بناء موازياً ومعادلاً لهذه الأبنية يعكس آليات إنتاج المعرفة لا لتثبيتها، وإنما لكشف تناقضاتها))[4].

إن توظيف الرموز بكافة أشكالها ومرجعياتها، تنطلق من كونها تُجسد بعداً إنسانياً راسخ الحضور في كل زمان ومكان، والشعراء يختلفون في استغلال هذه

---

(1) اليوسفي، محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، ط 1، 1985م، ص137.

(2) كليب، سعد الدين، وعي الحداثة، (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1997م، ص75.

(3) ينظر،المرجع نفسه، ص 71.

(4) عثمان، اعتدال، إضاءة النص، (قراءات في الشعر العربي الحديث)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1998م، ص43.

الرموز تبعاً لتجاربهم وتصوراتهم وثقافاتهم، ((فالرمز لا يأتي في النص إلا بوصفه حاملاً.. للمرجعيات التي يتبناها الشاعر))[1]، وقد لعبـت الأيـديولوجيا دوراً فـي استحضار الرموز التي تتساوق معها، فالشاعر القومي يميلُ إلى رموز ذات أبعـاد قومية مثل: (المتنبي وأبي العلاء المعري، وعبدالرحمن الداخل)، والشاعر صـاحب الخلفية الاشتراكية يركز على رموز ذات أبعاد اشتراكية مثل: (أبـي ذر الغفـاري، ولوركا)، والشاعر الأممي يميل إلى رموز ذات أبعاد أممية مثل:(بجماليون وفاوست وأوديب). ومن الشعراء من يميل إلى الرموز الصوفية مثل:(ابـن عربـي وابـن الفارض والحلاج وبشر الحافي)، ومنهم من انبنت نصوصهم على رموز دينية مثل: (المسيح وأيوب ونوح وداود وسليمان ومريم ولعازر)، ومـنهم مـن يميـل إلـى شخصيات ذات أبعاد ثوريـة مثل: (الحسين بن علي، وعبـد الله بـن الزبيـر، ولوركا)، ومنهم من يميل إلى استدعاء شخصيات ذات دلالات سلبية مثـت الظلـم والفساد مثل:(الحجاج وزياد بن أبيه وكافور الإخشيدي)، وهناك مـن يميـل إلـى شخصيات مثلت عظمة الأمة ومجدها مثل :(المعتصم وسيف الدولة الحمداني، وخالد بن الوليد)، ورموز لها أبعاد دمويـة مثل: (قابيل ويهوذا) ورمـوز مثلـت البعـث والإحياء مثل: (تموز وعشتروت وأناة، وبعل)، ورموز مثلت الانكسار والـسقوط مثل:(أبو عبد الله الصغير) ورموز تراثية ووثنية مثل:(زرقاء اليمامة وكليب وسجاح ومسيلمة وإساف ونائلة، واللات وهبل).

وشكلت الظواهر الطبيعية أساطير عديدة، فكانت انعكاساً لِـم تـؤول إليـه الطبيعة، ثم ربطت تلك الأساطير بالآلهة، فصارت أسطورة الإله القمر مـثلاً مـن الأساطير الدينية المعروفة في منطقة الشرق الأدنى القديم[2].((فالعناصـر الرمزيـة التي يستخدمها الشاعر00بعد أن يستكشف لها بعداً نفسياً خاصاً في واقـع تجربتـه الشعورية، معظمها مرتبط بالأسطورة، أو القصة القديمـة، أو بالـشخـوص، أو

(1) كليب، وعي الحداثة،(دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، ص71.

(2) ينظر، الذنون،عبد الحكيم، جلجامش،(الإنسان والخلود)، دار المنارة، بيـروت، 1996م، ص204 – 205.

بالمواقف، وهذه الشخوص، أوالمواقف، إنما تستدعيها التجربة الشعورية الراهنة؛ لكي تُضفي عليها أهمية خاصة))[1].

إن الإبداع الشعري في القصيدة الحديثة لم يقتصر على استخدام الرموز على اختلافها وتنوعها وإيجابيتها وسلبيتها، ضمن مرحلة التوظيف أو الاستغلال، بل تَوسع الشعراء في استخدام هذه الرموز بتغيير دلالة الرمز، أو قلبه على نحو مختلف عن دلالته الأولى، أو إزاحة الأسطورة عن أصولها التي ارتبطت بها قليلاً أو كثيراً، من تعديل أو حذف أو استبدال، أو إذابة، إلى أن وصلت إلى مرحلة الأسطرة، حيث يتحول المألوف إلى أسطوري وينتقل الشاعر من واقع المستعين بالرمز والأسطورة إلى واقع المنتج والخالق والصانع لهذا الرمز أو تلك الأسطورة. والمقصود هنا أسطورة الشاعر الخاصة به، أما ((أن يخلق الفرد نمطاً أولياً من عنده، فشيء غير وارد على الإطلاق. فقد يغير الفرد من بعض معالم هذا النمط أو قد يقسمه قسمين أو أكثر أو قد يركب من بعض أجزائه وأجزاء غيره أوضاعاً جديدة كلها تَصب في الأنماط الأولية))[2]؛ حيث إن الأسطورة نتاج اللاوعي الجمعي المتراكم عبر قرون من الزمن.

ونتيجة للاستخدام المكثف للرمز والأسطورة في القصيدة العربية الحديثة، وتسابق الشعراء المحموم في البحث عنها واكتشافها، فقد جاءت في أحيان كثيرة كماً تراكُمياً أفقد القصيدة القدرة على الإيحاء العميق، وبدت الرموز توظف توظيفاً غائياً بقصد المباهاة، واستعراضاً معرفياً وثقافياً للأنساق الميثولوجية، مما خلق إشكالية في الشعر الحديث عرفت بظاهرة ((الغموض والإبهام))، وأخذت هذه الظاهرة حيزاً كبيراً من اهتمام الدارسين والنقاد والمتلقين، وأثارت جدلاً حاداً بينهم. وهذه الظاهرة في الشعر((لا يمكن في الواقع تفسيرها بكل أبعادها وملابساتها بمجرد فهم العلاقة بين الشعر نفسه ولغة المجاز؛ لأن لهذه الظاهرة آثارها وأسبابها المرتبطة بالشاعر وثقافته وإمكانياته الذهنية وحالاته النفسية والشعورية، كما أن لها ارتباطاتها

---

(1) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر،(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)،ص175.

(2) عبود، حنا، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، ص44 .

بمضمون التجربة ومستواها الفني، أو الإبداعي، وبصياغتها، أو ببنائية اللغة فيهـا، وبظروفها الزمانية والمكانية، ثُم بالمتلقي وموقفه النفسي، أو الشخصي من الـشاعر ومن النص الشعري ذاته))[1]، والاختلاف حول الملامح الإيجابية أو الـسلبية لهـذه الظاهرة الحداثية يعود إلى اللغة الشعرية، كما يرى عـز الـدين إسـماعيل ((لأن التعبير المباشر في الشعر ليس تعبيراً شعرياً، وحياة الألفاظ الطويلة، وما تبلور فيها من مأثور أدبي وتاريخي وأسطوري، كل ذلك يكـسبها تلـك المقـدرة الرمزيـة الإيحائية، والغموض والتعقيد مما يزيد عظمـة اللفظ أو الرمز))[2].

غير أن هناك من يرى أن طموح الشاعر لخلق أسطورة الذات اتخذ طابعاً أنانياً وأبعد الشاعر عن الإخلاص للحقيقة الفنية، وفي هذا المنحى وقع تحت تأثير خلـق الأساطير الذاتية، و((اعتمد على الصورة الشعرية المنتزعة من الداخل، مما جعـل رموز هذه الصور شخصية وبالغة الغموض، وبعيدة عن إنشاء علاقة حميمة بـين المبدع والمتلقي)) [3].

ويتساءل ناقد آخر هل ظاهرة الغموض في الشعر الحـديث ظـاهرة صـحية اقتضتها ظروف التجديد والحداثة، أو إنها ظاهرة مرضية ولدتْ بفعل تأثير شـعراء الغرب واتجاهاتهم الفلسفية والنقدية ؟[4]، ((وإذا كان الغموض ظاهرة صحية فنياً فما أسباب القطيعة بين كثير من شعرنا المعاصر وبعض المتلقين الذين يتهمون هـذا الشعر بالتغريب والابتعاد عن مشكلاتهم وتقليد بعض المدارس الغربية))[5].

---

(1) المعتوق، أحمد محمد، الشعر والغموض ولغة المجاز، دراسة نقدية في لغة الشعر، مجلـة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابهـا، المجلـد13، العـدد 28، شـوال، 1424هـ، ص15.

(2) إسماعيل، عزالدين، الأسس الجمالية في النقد العربي،(عرض وتفـسير ومقارنـة)، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992م، ص298.

(3) أبو سنه، محمد إبراهيم، دراسات في الشعر العربي،دار المعارف، القـاهرة، ط2،(د.ت) ص69.

(4) ينظر، الموسى، خليل، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، آفاق ثقافية، العدد(89)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010 م، ص 126.

(5) المرجع نفسه، ص126.

وفي هذا الجانب يرى أدونيس ((أن القارئ العربي ليست لـه، إجمـالاً ثقافـة غنية، لا كماً ولا نوعاً.. ومستوى المشكلات التي يعانيها هـو مـستوى مبتـذل.. سطحي وتعميمي، وهو بعامة بعيد عن الآفاق التي فتحتها العلوم والتجارب الإنسانية الحديثة. والشاعر الذي يسر له أن ينخرط في هذه الآفاق، لا بد أن يتأثر بهـا فـي تعبيره؛ لذلك لا بد أن يكتنز شعره بأبعاد حضارية وجمالية يصعب علـى القـارئ، موضوعياً أن ينفذ إليها))[1]. وهذه الإشكالية ليست لدى القارئ وحسب بل هي أيضاً في نظر الغَدامي إشكالية النقد الحديث ((الذي لا يكشف فقط ولكنه يغطي أيضاً، أنه يسعى إلى مداهمة النص وقلب موازينه، ومن ثُم البحث عن خفايا النص التي حاول الكاتب طمسها وتغييبها، وفي مقابل هذا الكشف يسـعى النقد إلى تغطية (وإلغـاء) المكشوف أصلاً في النص))[2]، و((إذا كان من نقد يوجه هنا، فلا يجوز أن يوجه إلى الشعر، وإنما يجب أن يوجه إلى النقص والعجز في العمل التحويلي الثقافي العام))[3].

ولعل من المفيد القول بأن الغموض الذي خلقه الرمز في الشعر العربي الحديث سلاح ذو حدين، قد يكون إيجابياً، يحسب للنص ومنتجه، وقد يكون سلبياً، ويحـسب عليه، فإن كان الغموض عفوياً، وطبيعياً وغير متكلف، ارتفع بالشعر، ونقل القصيدة إلى المستوى المنتج والمفتوح، وشكل سِمة من سمات الشعر الجوهرية، التي تضفي عليه إبهاماً محبباً يثير الفضول، ويغذي الشوق إلى التعرف[4]، ويمنح المتلقـي دوراً مهماً في توجيه النص، وتعدد قراءاته الممكنة[5]دون الوقوع في متاهـات التفـسير والتأويل، والغوص في تحليلات بعيدة عن مقاصـد الشاعر. أما إذا كـان الرمـز

---

(1) أدونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحـول،ج3، دار العـودة، بيـروت، ط1، 1978م، ص247.

(2) الغدامي،عبد الله، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991 م، ص8.

(3) أدونيس، الثابت والمتحول، ج3، ص247.

(4) ينظر،عصفور، مفهوم الشعر، ص71 – 75.

(5) ينظر، الرواشدة، سامح، الغموض وأثره في تلقي النص الشعري،(دراسة في شعر محمود درويش)، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلـد الرابع عشر، العدد الخامس، 1999م، ص 374.

مقحماً ومصطنعا ومتكلفاً، فإنه سيؤدي إلى خلق هوةٍ بين النص والمتلقي، وتغدو القصيدة نوعاً من الألغاز والأحاجي والطلاسم وتنقطع الصلة بين الشعر والإبداع، ويصبح الشعر نوعاً من أنواع العبث والتعمية.

وهكذا فإن التحول الذي أصاب وظيفة الشعر وطبيعته جراء خطاب الحداثة الشعرية، وما نتج عنه من علاقة ربطت الشعر بالفلسفة والتجريد، والعلوم والتجارب الإنسانية والحضارية، وتسرب هذه الارتباطات في بنية القصيدة الحداثية وانصهارها بمكوناتها الجمالية والفكرية، قد رافقه أيضاً تحولٌ في الأدوات والتقنيات والعناصر التي ينشدها الشاعر لنقل تجربته الشعرية، فتحولت الشعرية من مجرد كونها استجابة للعواطف الإنسانية، إلى كونها رؤيا جديدة أراد الشاعر المعاصر التأكيد عليها، وهذا ما جعل المتلقي يجِد عسراً وصعوبة في تلقي النص؛ نتيجة لتأثر الشاعر بهذه الآفاق وما علِقَ في ذهنه من غموض وإبهام جراء نزوعه الفكري والفلسفي والأسطوري. ((وعلى أية حال تبقى الكتابة الشعرية أنأى من أي حكم بصواب أو عدمه، لذا فإن أي محاولة لاستكناه أدبياته، وتحديد تأويلاتها، وكشف صيرورتها، تبقى مرهونة بثقافة المتلقي، ودرجة وعيه، وبقُدرته على اختراق أنظمة الغموض الفني الذي يسمح للمتلقي بالنهوض من سباته، بل إن التأويل والاختلاف عند المتلقين هو ضرب من الإبداع))[1].

وبهذا فإن النص الشعري نصٌ مفتوح، وحقلٌ واسع من الدلالات، ثري بالأبعاد الفكرية والنفسية والفنية، متحدٍ ومراوغ ومتشظ ونامٍ، قريب من الغموض بحكم انزياحاته، متعدد القراءات، فيه من السحر والغموض أكثر مما فيه من الوضوح، يتجلى غموضه في لغته الخاصة، ويشكل الرمز التاريخي والأسطوري مكوناً من مكوناته، ويستجيب لدواعي التجديد والحداثة النابعة من أعماق الرؤيا.

وبعد، فقد مثلت الأسطورة والرمز، واستدعاء الشخصيات التاريخية والدينية والتراثية والأدبية في الشعر العربي الحديث تحولاً واضحاً في استنطاق مادة التراث

---

(1) أبو دقة، موسى إبراهيم، الأسطورة والمرأة في ديوان ((فصول كلها تموز))، مجلة الجامعة الإسلامية،(سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، يونيو، 2004 م، ص175.

بِشقيه العربي، وغير العربي، وشكل التراث الإنساني مصدر إلهام للشعراء من حيث إنه طاقة فعالة تزيد من تخصيب الخيال، وتُساعد على خلق أشكال تعبيرية جديـدة، وتضيف مادة إبداعية ثقافية وإنسانية من خلال الربط الإنتاجي بين القديم والجديـد، وتهيئة المناخ للتجربة الشعرية للارتواء من معينه الوفير.

الفصل الأول
الانزياح الأسطوري

ما زال التوظيف الأسطوري في الشعر العربي الحديث يبحث عن رؤيا شاملة ترقى بالأمة إلى أعلى درجات الصفاء والعمق، وتُخرجها من واقعها المؤلم المهيض، ما أدى إلى انفتاق بعض الرؤى من خلال النماذج البدئية العليا، التي رعت تجارب الشعراء، ووجهت رؤاهم صوب مقاصدهم، وانتقل كثير منهم من طور التعامل مع الرموز الأسطورية إلى طور التّعامل مع روح الأسطورة.((ففي البداية كان الشعراء يستخدمون أسماء أبطال أسطوريين للدلالة على مقصدهم، لكنهم فيما بعد أتقنوا منطق الأسطورة ذاته، واستخدموه في أدائهم، فلم يعد الشاعر ينتقي من الأساطير ما يحمل مضمونه المرغوب، بل صار يصوغُ بنفسه لغة الأسطرة))[1].

والشعر مزيج إبداعي من لغات الطقوس ولغة الواقع، والشاعر القادر هو من يستطيع التصرف في لغته، واختيار مفرداتها التي تشي بمكنون الصورة الشعرية الموظفة من لغة الطقس ((وبذلك يكون الشاعر قد قام بالتعديل.... ووافق بين الأسطرة وبين الواقع اليومي الذي بسببه يضطر الشعر إلى التجديد والتعديل))[2] والانزياح والتحوير؛ ليكون الميدان واسعاً أمام النتاجات الشعرية المرتبطة بالأنماط البدئية التي أنتجتها البشرية عبر مسيرتها التاريخية. وهذه الأنماط في الأدب تخضع لكثير من التحويرات والتعديلات؛ لأن الأدب هو:((أسطورة منزاحة عن الأسطورة الأولية التي هي الأصل، وهي البنية، وكل صورة في الأدب مهما تراءت لنا جديدة، لا تعدو كونها تكراراً لصورة مركزية مع بعض الانزياح))[3] الذي يعكس ((الاضطراب الذي يصيب النفس البشرية جراء علاقاتها الكثيرة مع الآخرين، ومع الطبيعة، ولكن تظل العلاقة مع الآخرين هي الأساس في التعديلات التي يجريها

---

(1) عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص 11.

(2) المرجع نفسه، ص 11.

(3) فراي، نورثروب، نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة: حنا عبود، دار المعارف، سوريا، ط 1، 1987 م، ص 17.

الأدب على الأنماط الأولية»[1]، الأمر الذي يجعل مِن الانزياح عن الأنماط الأولى تأثيراً على الوظيفة التي يؤديها متى كان ممتلئاً بالحاجة إليها ضمن علاقة عكسية. تَزيد أو تَنقُص من خلال عوامل عديدة تَفرض هذا الانزياح، ترتبط بنظرة الشاعر ورؤيته وظروف مجتمعه ومستجداته وحالته النفسية بما يؤهله لإجراء تعديلات، وانزياحات تُناسب الحالة الشعرية والشعورية الراهنة.

والنقد الأسطوري هو من يتولى مهمة الكشف عن الظواهر الأسطورية في النصوص الأدبية والبحث عن الوحدات الأسطورية الأولية وتصنيفها وتحديد طرق التوظيف الأسطوري في النصوص الأدبية، والوقوف على تجلياتها ومراميها داخل العمل الأدبي، وإظهار مدى احتفاظها بخصائصها وما طرأ على الأنماط الأولية من انزياح أو تعديل أو انقطاع وتغير في أساليب الأداء الجديدة التي خضعت لها، ومدى تحولها داخل النص الأدبي، وهذا التحول يقوم على أمرين :

1- قدرة الأسطورة على التحول في الحاضنة الأدبية، وتميزها التاريخي والموضوعي عن بقية الأساطير، ما يمنحها القابلية على التشكل والتحول، فتصبح جزءاً بنائياً من النص الأدبي ذاته، يكشف عن رؤى المبدع الفكرية والنفسية والجمالية والفلسفية.

2- قدرة المبدع على توظيف الأسطورة توظيفاً فنياً، أو تحويل الأسطورة إلى وجود جمالي ينهض برؤى المبدع من خلال ما يجريه من تحولات وانزياحات وحتى تشويهات على هذه الأسطورة أو تلك. وهنا تَفقد الأسطورة طابعها القَداسي والميتافيزيقي، عندما تتحول إلى أسطورة أدبية خاضعة إلى سلسلة النَص. فالأسطورة « ليست أدباً بل هي مادته الخام... وهناك فرق واضح بين الأسطورة في الحياة والأسطورة في الأدب على الرغم من الصلة الوثيقة بينهما. وإذا كُنا ننشد معرفة الانزياح الذي أصاب الأسطورة حين غدت مادة أدبية، علينا أن ننظر أولاً في العلاقات الاجتماعية المحيطة بهذا الانزياح؛ لأن الأسطورة رمز، والرموز لا تنمو خارج العلاقات الاجتماعية... وعلينا أن ننظر ثانياً إلى كيفية توظيف المبدع لهذه الأسطورة؛ لأننا لا نستطيع أن

(1) عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص 56.

نتصور أدباً عارياً عن القصدية))[1] وهذا يعني ((أن ظلالاً وارفة من التـاريخ تَغمر الأسطورة في الأدب.... فتكاد تحجب النظر عن منابعها الأولى))[2].

والانزياح الأسطوري كما يرى حنا عبود ((مصطلح أوجده النقد الأسـطوري للدلالة على أن الأسطورة الأصلية تخضع لتعديل يجريه الشاعر أو الأديـب حتـى يلائم بينها وبين نظرته))[3]. فالمواقف والأحداث والتجارب المعاصرة هـي بـذرة الانزياح ((ولو كانت مجتمعات اليوم كمجتمعات الأمس البعيد لَما كان ثمة حاجة إلى إجراء التعديل الذي يزيح الأسطورة عن أساسها وهيكلها الأولي. فنظرة الشاعر في مجتمعاتنا مضطرة أن تضع في حسابها كثيراً مِن المـستجدات كـروح العـصر، وظهور مخترعات حضارية، ونُشوء علاقات جديدة بين الطبقات الاجتماعية، وتغير في الاتجاه السياسي العام، وقِيام أنظمة وسقوط أنظمة.. أشياء وأشياء تُجبر الشاعر على استخدام الأسطورة الأولية استخداماً جديـداً كالمفـاهيم الاجتماعيـة والقـيم الأخلاقيـة والطموحـات الفِكريـة))[4].

إن الأسطورة تُقَوض المألوف وتُنجز واقعاً مغايراً بفعل صـياغتها الجديـدة للواقع، إذ ((لا تكتفي بتحطيم قوانين العقل فحسب، بل هي أيضاً تُعيد إنتـاج هـذه القوانين وفق رؤية تُقَوض الحدود الفاصلة بين ما هو واقعي وما هو فوق واقعـي. وهي تُبتدع قوانينها الخاصة التي تتجاوز السائد في محاولة منها لِتملك الواقع الـذي تُعانيه تملكاً جمالياً قادراً على إعادة النظام إلى واقع محتشد بالفوضى، والعماء، وقيم السلب والانتهاك))[5].

ويعد (نورثروب فراي) من أهم رواد النقد الأسطوري، فقد نشر كتابه" تشريح النقد– محاولات أربع"، 1957م، مزج فيه بين النقد الأسطوري وبعـض الأفكـار

---

(1) رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 36.
(2) المرجع نفسه، ص 36.
(3) عبود،حنا، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص 155.
(4) المرجع نفسه، ص 155
(5) الصالح، نضال، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، اتحاد الكتـاب العـرب، دمـشق، 2001 م، ص 17.

المستمدة من النقد الجديد، بهدف الوصول إلى نظرية شـاملة فـي الأدب، تؤسـس لمنهج جديد في تحليل الأعمال الأدبية، هو المنهج الأسطوري. وقد أفاد من جـيمس فريزر في كتابه« الغصن الذهبي » ومـن نظرية « يونغ » فـي الأنمـاط الأوليـة المستقرة في اللاوعي الجمعي للبشرية أو الذاكرة الجمعيـة للإنـسان، ويـرى أن الأسطورة التي يوجهها الإنسان في الأدب تختلف من جهات كثيرة عن تلـك التـي يواجهها عالم الانثروبولوجيا(علم الإنسان)، وأن الأنماط الأولية هي أساطير تتجلـى في الأدب. ومهمة النقد النموذجي (الذي يستند إلى النموذج الأصلي المستوحى مـن الأسطورة، والقار في الذاكرة الجمعية) الكشف عن هذه الأنمـاط، وإظهـار مـدى انزياحها عن أصولها الأولى والأساليب الجديدة التي رافقت هذا التغيير أو التحويل، ويرى أن النقد الأدبي يستند إلى مرجعية نقدية أسطورية ما دام الأدب فناً مجازيـاً يعود إلى الأنماط البدئية العليا[1].

أما الناقد الفرنسي (بيير برونيل) فَيعد أول من قام بخطوات إجرائية وعملية من شأنها التسهيل على الباحث في الأسطورة،وكشف عن ثلاثة معـايير يـستطيع بهـا دارس الأسطورة الأدبية أن يقوم بخطوات منهجية لكشف الانزياحات والتعـديلات التي تطرأ على الأسطورة الأصلية (الأولية). ووضع (برونيل) منهجه فـي النقـد الأسطوري عام 1992م، ولهذا فهو يعد من أحدث المنـاهج التـي تعاملـت مـع النصوص الإبداعية ذات الصلة بالتعديلات والانزياحات الأسطورية، وُأطلق علـى هذه المعايير مفاهيم (التجلي، والمطاوعة، والإشعاع). وإذا تَضمن النص الأدبي هذه المعايير، فإن هناك تحولات جديدة سوف تطرأ على العمل الأدبي وحوادث خاصـة لايمكن صياغتها داخل قوانين عامة. وهذه النظرية تُؤكد أن النص الشعري يكـون (إشعاعاً)عندما يخفي الأسطورة في ثناياه، و(مطاوعةً)عندما يجمع الأساطير علـى شكل حكايات متتابعة، و(تجلياً) عندما تكون الأسطورة مترسبة في أعمـاق الـنص يمكن القبض عليها من خلال بعض الإشارات التاريخيـة أو صـفات الأبطـال، أو

(1) ينظر، فراي، نورثروب، تشريح النقد – محاولات أربع – ترجمة: محمد عصفور، عمـان الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، 1991 م، ص 137، 138، 139، 142، 150، 158، 175، و عبود، حنا، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص 119.

بعض الرموز. ويؤكد أن العناصر الأسطورية داخل النص الأدبي ذات قيمة ومعنى، ويجعل منها المنطلق الأساس لإقامة أي فرضية نقدية أسطورية إضافة إلى أنها تُعد مدخلا لكل تحليل نصي، انطلاقاً من أن العنصر الأسطوري يمتلك إشعاعاً يـضيء النص حتى لو كان وجوده خافتاً.

وحتى نقترب أكثر من منهج (برونيل) النقدي الأسطوري لا بد من تفصيل هذه المعايير أو الآليات الثلاث:

1- التجلي[1](Emergence): وهو ترجمة لمصطلح الأسطوري في العمل الأدبـي على مستوى البنية السطحية، أو هي تلك الإشارات الأسطورية التي تَرِد في نـص معين قد تكون صريحة وتامة أو جزئية أو مبهمة، أو بروز العنـصر الأسـطوري وانبثاقه داخل النص. والتجلي ليس الظهور؛ لأن الظهور خاصية للشيء الموجـود أساساً، أما التجلي فهو ما يميـز الخـصائص الجوهريـة أو العرضـية للعنـصر الأسطوري سواء أكانت تامة أم جزئية. وهنا يجب أن يحافظ العنصر الأسـطوري مهما تجزأ على الحد الأدنى من الخصائص المميزة، وهذا ما يسمى بمقاومة العنصر الأسطوري لجملة التحويرات والانزياحات والتعديلات والتشويهات، وإلاّ فقد ذلـك العنصر هويته. والتحليل من هذا النوع يكون مشروعاً أكثر إذا مـا انطلـق مـن الصدفة الأسطورية في النص، وبمعنى آخر ليس الاكتفاء بتحليل سطح النص وإنما بالتعمق داخله، والتجلي يكون من خلال تقنيات عديدة هي:

1 تقنية العنوان:

يمثل العنوان منارة مضيئة تأخذ بيد المتلقي، وهو تأشيرة يمنحها النص لقارئه ليغوص في مجاهيله ومنافيه، و« يعد من أهم العناصر الرئيسة في العمل الـشّعري؛ لأن الشاعر يعبر من خلاله عن الوظيفة الدلالية والجمالية، وهـو أول مـا يواجـه

---

(1) ينظر،(بنت عمار)، هجيرة لعور، الغفران في ضوء النقد الأسـطوري، الهيئـة العامـة لقصور الثقافة، القاهرة، ط 1، 2009 م، ص 34 نقلاً عن :
BRUNEL , PIERRE – LAMYthocritique. , P.U.F , 1992. paris , p 72 – 81

المتلقي، ويشكل بداية الدلالة الأولية للنص ولثيمته الرئيسة »[1]، وهو علامة وإعلان و« مصطلح من مصطلحات النقد المعاصر، فهو عتَبة مِن عتبات النص، ومفتاح من أهم مفاتيحه، وهو بمكانة هوية النص... وقد يكون بؤرة من بؤر النص، أو نواة من نواته »[2]، وقد يشير العنوان بشكل صريح إلى الأسطورة أو يكون مضللاً.

2 تقنية اللازمة:

وهي كلمة أو عبارة تتكرر في النص عبر وتيرة معينة، وكأنهـا فعـل ثابـت لايمكن تجاوزه، ومن خلالها يصبح العنصر الأسطوري حجر الزاوية في الـنص. وتمثل اللازمة متكأ فنياً ومولداً ذاتياً للنص بوصفها حلقة وصل بين أجزاء القصيدة ومقاطعها، ويمكن أن يكون للازمة بعد نفسي ضمن صيغة المعادل الموضوعي بين تجارب الشعراء الحياتية وانعكاساتها الفنية.

3 تقنية التناص:

والتناص عملية تقوم على مبدأي الامتصاص والتحويل، وتعني كلمـة تحويـل « وحدة العمل الجديد دون النظر إلى الأجزاء أو العناصر التي دخلت فـي تكوينـه سواء أكانت شعرية أو لا شعرية »[3]، وبهذا يمكن جعل التنـاص طريقـة للتحليـل النصي دون توغل في تأويل النصوص الغائبة حتى يكون عامل إيـضاح لا عامـل إبهام وتعمية. ومفهوم " التناص" ليس استاتيكيا، إنما يتنوع بتنوع المداخل، فالبعض يتعامل معه " في إطار الشعرية التكوينية " وعند البعض الآخـر ضـمن جماليـات التلقي، كما يتجه المفهوم للاقتران بـ " مفهوم الحقل " بوصفه معارضة سـجالية " لمفهوم البنية "...غير أن هذه الاختلافات لا تحرمه من الوظيفة النقديـة المتماسكة

---

(1) " سيد أحمد "،حيدر " محمد جمال "، شعرية العنونة – عزالدين المناصرة نموذجـاً، مجلـة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) المجلد التاسع عشر، العدد الثاني، يونيـو، 2011 م، ص 1207.

(2) الموسى، خليل، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 م، ص 140.

(3) البادي، حصة، التناص في الشعر العربي الحديث – البرغـوثي نموذجـا – دار كنـوز المعرفة، عمان، الأردن، ط 1، 2009 م، ص 23.

))[1]. وغالباً ما يكون التناص عنصر تجلٍ عندما يبنى النص الجديد مـن نـصوص تراثية. فهو ((فسيفساء من نصوص أخرى أُدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ممتص لهـا من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده، محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها، أو بهدف تعضيدها))[2].

4 تقنية الصورة البلاغية:

وهي التقنية الأكثر شيوعاً في الشعر، وتحديد ماهية الصورة هو من الصعوبة بمكان؛ لأن الصورة فن، والفنون بطبيعتها تكره التقييد، ولعل هذا ما جعل مفـاهيم الصورة تتعدد وتتباين عند النقاد تبعاً لاتجاهاتهم ومنطلقاتهم الفكرية والفلسفية، الأمر الذي جعل للصورة مفهومين: مفهوماً قديماً لا يتعدى حـدود التـشبيه والاسـتعارة والكناية والمجاز، ومفهوماً حديثاً يرافق طبيعة التطور والتغيير التي أصابت الأدب بإضافة الصورة الذهنية والصورة الرمزية، والأسطورة – لما لها من علاقة قويـة بالتصوير – إلى الصورة البلاغية -؛ إذ إن الشعر ((يأتي مفاجئـاً، غريبـاً، عـدو المنطق، والحكمة والعقل تدخل معه إلى حرم الأسرار، ويتحِد بالأسطوري العجيب السحري))[3].

5 تقنية الخلفية الأسطورية:

وفي هذا الإطار من التوظيف يلجأ الشاعر إلى طريقة مختلفة فـي اسـتخدام الرموز الأسطورية عبر بنية القصيدة، ولا يعمد إلى توظيف عنصر صريح، وإنمـا يرتكز على طريقة أخرى تعبر عن قضايا تبدو واقعية في الوقت الذي يـصنع فيـه صورة أخرى لعالمه الشعري. وقد يجمع الشاعر بـين صـور وأحـداث تـرتبط بأسطورة معينة، فيظهر للنص بعدان: فني مباشر وآخر غير مباشر يمثـل الخلفيـة الأسطورية غير المذكورة صراحة في النص، وهنا نكون أمام مـستويين: سـطحي

---

(1) السعدني، مصطفى، التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية الـسرقات، منـشأة المعـارف بالاسكندرية، ط 1، 1991 م، ص 78.

(2) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقـافي العربـي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 1992 م، ص 121.

(3) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1971 م، ص 58.

وعميق، والمستوى السطحي هو الذي نستطيع مـن خلالـه اكتـشاف المـستـوى العميق، أو بمعنى آخر مستويين (براني وجواني) والمستوى البراني يقـود إلـى اكتشاف المستوى الجواني.

6 تقنية البناء الفني:

وهو أن يشعر المتلقي على مستوى البناء بالارتباط الحميمي بين البناء الفنـي وصياغة العنصر الأسطوري في النص الإبداعي. والبناء الفني يشبه إلى حد ما بناء النص الأسطوري، إذ يتبنى المبدع بناء فنياً جاءت عليه أسطورة ما، ويصوغ فيـه نصه الشعري، ومن ثم توحي الصياغة الفنية الإبداعية إلـى الأسـطورة مباشـرة، ويتخذ البناء الفني حالات ثلاثاً:

أ – صريحاً أو تاماً: وعادة ما يكون هذا في العنوان أو اللازمـة،أو التناص،حيـث تحدث الإشارة بوضوح وفقاً لعناصر مألوفة وهنا يكون التجلي واضحاً ومباشراً وصريحاً.

ب – جزئياً: ويكون عن طريق الإشارة أو التلميح إلى جزئية أو صفة من صـفات العنصر الأسطوري، ضمن صيغة "الجزء دال على الكل".

ج – مضمراً أو مبهماً: وهو الأكثر شيوعاً في الإبداع الفني، ويـرد فـي الـصور البلاغية بصفة خاصة،حيث ضبابية العنصر الأسطوري الموظف تَمنح الـشاعر أبعاداً أوسع، و« تُفضي إلى اجتهادات تُحفز مهارات المتلقي، وتـستفز أدواتـه التأويلية، وآلياته التفسيرية؛ مما يسهم على نحو مباشر في إشراك المتلقي بمـا نسميه« إنتاج النص »[1] وزيادة مساحات الدلالة النصية.

ومعيار التجلي يتناسب تناسباً عكسياً مع معيار(المطاوعة)، فكلما كان التجلي صريحاً، تكون المطاوعة متقلصة أو أقل امتداداً، وكلما كان مـضمراً أو مبهمـاً أو جزئياً، تكون المطاوعة متسعة وأكثر امتداداً.

2 – المطاوعة[2] (Flexibility):

---

(1) رواشدة، سامح، الغموض وأثره في تلقي النص الشعري، دراسة في شعر محمود درويش، ص 376.

(2) ينظر، (بنت عمار)، هجيرة لعور، الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص36-37.

وهو ترجمة للمصطلح الأسطوري القابل للتشكيل وفقاً لفلسفة الشاعر ورؤاه الفكرية والثقافية والحضارية، وبفضل هذه الفعالية يمكن تحديد ثوابت ومتغيرات العنصر الأسطوري. والمطاوعة طاقة كامنة في العنصر الأسطوري تمنحه القدرة على التشكل والتحول، بشكل يستجيب معه العنصر الأسطوري للتحويرات التي يجريها الشاعر من خلال التوظيف الواعي لذلك العنصر.

والمطاوعة في الأصل مصطلح يتخذ أبعاد الدلالة الفيزيائية، استُخدم في النقد الأسطوري وفق تصور ذهني يمثل المسافة أو البعد الدلالي القائم بين الثابت والمتحول، من خلال تطويع العناصر الأسطورية الموظفة وقدرتها على الانزياح عن الأصل.

وتتخذ المطاوعة أشكالاً عديدة منها:

1 التشابه والتماثل:

ويعمد الشاعر في مثل هذه الحالة إلى إبراز أوجه التشابه أو التماثل بين العنصر الأسطوري (الأبطال، الأسماء، المواقف، الأحداث، الحالات) والعنصر الأدبي كالأسماء والإيحاءات الرمزية.

2 التشوهات والتغيرات:

ويعمد الشاعر هنا إلى إحداث فروق مقصودة بين العنصر الأسطوري الموظف، والعنصر الأدبي الذي يرتبط به عن طريق بتر العنصر الأسطوري عن سياقه الأصلي وإدماجه في السياق الجديد من خلال التصرف في أحد عناصره بالزيادة أو النقصان، أو المفاضلة في الأدوار، فتحدث مسافة دلالية تتم من النقيض إلى النقيض، وتولدها المطاوعة التي أدخلها الشاعر على العنصر الأسطوري بوساطة التشوهات الحاصلة فيه، وبما يخدم رؤية الشاعر الفكرية والجمالية، وتشويه العنصر الأسطوري قد يتخذ شكل التوظيف العكسي كتشويه الأبطال الأسطوريين، وهذا النوع من المطاوعة يمكن الشاعر من قلب العنصر الأسطوري وعكس قراءته لاعتبارات سياسية أو دينية أو أيديولوجية. وكلما كانت المسافة الزمنية بين الشاعر والعنصر الأسطوري أطول، أمكن التصرف فيه بشكل أفضل وغير مقيد أو مشروط.

3 الغموض وتعدد الرؤى:

وهنا يعمد الشاعر إلى تغليف العنصر الأسطوري بهالة من الغموض تنسجم مع غموض العنصر الأسطوري الذي يرتبط به في النص.

والمطاوعة تتناسب طردياً مع معيار (الإشعاع)، فكلما كانت المطاوعة ممتدة ومرنة كان الإشعاع ساطعاً، وكلما كانت المطاوعة متقلصة وجامدة كان الإشـعاع خافتاً.

3 – الإشعاع(1) (Irradiation) :

وهو ترجمة لمصطلح العنصر الأسطوري يمتلك خـصائص ذاتيـة يـستغلها الشاعر أو المبدع؛ لتشع على مجمل العمل الأدبي، حينما يلقِي العنصر الأسـطوري بضلاله على مجموع المساحة النصية ويشكل الخلفية القرائية لذاك العمل.

ويشع العنصر الأسطوري انطلاقاً من موقعه في النص، وهذا الأمر يتوقف عل خصائصه الذاتية التي يستغلها الشاعر في إشعاع النص، والإشعاع يكسِب الأسطورة وظيفة جديدة من خلال الظلال والهالات والإيحاءات الدلالية التي يمنحها العنـصر الأسطوري الموظف بفضل عملية المطاوعة ودرجتها، وملاءمة ذلك لأفق انتظـار المتلقي، ويكون الإشعاع ساطعاً وقوياً عندما يكون التجلـي جزئيـ ـاً أو مـضمراً، ويكون خافتاً وباهتاً عندما يصرح الشاعر بالأسـطورة أو العنـصر الأسـطوري. ويرتبط الإشعاع بمعياري (التجلي والمطاوعة) فإذا كـان الإدمـاج الأسـطوري مباشراً في النص، خفت إشعاع الأسطوري البنائي والدلالي، وفي حالة الإدماج غير المباشر يحصل الإشعاع بالإيحاء والتكثيف والترميز.

وبناء على ذلك فـإن الدراسـة سـتتبنى مـنهج الناقـد الفرنـسي برونيـل ومعاييـر(التجلي والمطاوعة والإشعاع) ما أمكن من خلال الاستقراء والاسـتدلال وفق ما تمنحه نصوص (درويش والبياتي ودنقل) وما يتيحه هذا المنهج.

لقد بات واضحاً مرافقة الفكر الأسطوري للوجـود الإنـساني، ولـم تـستطع التجليات الحضارية والعلمية والتقنية والفلسفية أن تُطيح بعقيدة الفكر الأسطوري، بل

---

(1) ينظر،(بنت عمار)،هجيرة لعور، الغفران في ضوء النقد الأسطوري،ص37-38.

حتى الديانات السماوية والوثنية قد عجزت عن إزاحة الفكر الأسطوري على الرغم من أن « الأديان السماوية قد حلت محل العقائد الدينية القديمة، إلاّ أنه ما زالت لهـا (الأساطير) بقايا في معتقدات كل أمة. فالأسطورة ليست إلاّ تُراثـاً بـشرياً يحمـل تفسيراً لمعنى أو شعوراً بالذات... والأساطير تحمل – بلا شك – دلالات إنسانية لم تفقد قيمتها خلال التطور الحضاري »[1]، فالفكر الأسطوري ملك للبشرية جمعاء، لا يقتصر على ثقافة دون غيرها أو حضارة دون سِواها، ومعرفة التراث الأسـطوري تبقى رهينة الذيوع والانتشار، ولهذا نرى ذيوع أسـاطير معينـة وانتـشارها دون غيرها، بفضل المعارف والدراسات التي تناولت الأسطورة، أو المجالات التي تجلى فيها الفكر الأسطوري كالآداب والفنون وغيرها.

وتلتقي الأسطورة بالشعر – على نحو خاص – في أن كِليهما يمـنح الزمـان صفة الاستمرار والديمومة، ومن خلالهما يمكن أن نرى الحاضر الحي والمـستقبل البعيد ضمن رؤية يصنعها الشاعر، معتمداً العنصر الأسطوري في بنائها بالاتكـاء على تراث أسطوري كبير يمنح من نماذجه ما يـستوعب المـضامين الحـضارية الحديثة، وفق رؤى خاصة تخترق الماضي وتختزل الزمن؛ لتخليق قيم جمالية قادرة على التفاعل مع الموروث الحضاري ضمن علاقات متشابكة تتجلـى فيهـا اللغـة والفكر والوجود.

ولعل أهم ما يميز شعر(درويش والبياتي ودنقل)، وما يلفت نظـر القـارئ، والدارس والناقد هو استخدامهم للعناصر الأسطورية واعتمادهم عليها، ولايكاد يخلو ديوان من دواوين شعرهم من إشارات أو رموز أو أقنعة أو عناصر أسـطورية، أو نزوع إلى الميثولوجيا، حتى ارتفع بهم المقـام إلـى صـنع رمـوزهم وأقنعـتهم وأساطيرهم الخاصة.

---

(1) حمدي، محمد عصمت، الكاتب العربي والأسطورة، المجلس الأعلـى لرعايـة الفنــون والآداب، القاهرة، 1968 م، ص 12.

1.1 الانزياح الأسطوري في شعرمحمود درويش

يعد محمود درويش مِن الشعراء الكبار الذين قطعوا شوطاً كبيراً في مجال توظيف الأسطورة واستطاع أن يؤسطر الواقع بخياله الجامح الخلاق « مخترقاً حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي ومخضعاً كل ما في الوجود، من الطبيعي إلى الماورائي، لقوة واحدة فقط : هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة، يعجن العالم كما يشاء، ويصوغ ما يشاء غير خاضع إلاّ لشهواته ومتطلباته الخاصة، ولما يختار هو أن يرسمه من قوانين وحدود »[1].

وهكذا تطورت تجربة درويش من خلال تركيزه على المشترك الإنساني، وقدرته على نقل الهم الفردي والجماعي إلى أبعاد تجاوزت البعدين الوطني والقومي،لتَبني« عالما أسطورياً تتمازج فيه حكايات الشعوب وأحلامها في أرض القصيدة التي تسعى إلى وضع حكاية الفلسطينيين في ُأفقها الكوني وتَخليصها من محليتها ومباشرتها »[2]، وتعمقت هذه التجربة الحداثية لدى درويش؛ لتُشكل هاجساً يسكن نفسه معبراً عن ذلك بقوله: « كان هاجسي في تلك القصائد أن أنقُل الواقع إلى مستوى الأسطورة، وأن أزج بالأسطورة في تفاصيل الواقع، أسطرة للواقع، وواقعية للأسطورة؛ لأنه كان هناك بطل وبطولة، وكُنّا ضحايا نسعى إلى التحرر والحرية من خلال تحولها إلى صياغة بطولية، وكان لا بد لأي شاعر في ظروفنا الوطنية أن يعمل بلا معاونين، كان عليه أن يعمل وحيداً، كان عليه أن يكون مؤرخاً وجغرافياً وعالِم أساطير ومفاوضاً ومحارباً »[3].

---

(1) أبو ديب، كمال، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار ساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2007م، ص 8.

(2) صالح، فخري، " محمود درويش: صناعة الأسطورة الفلسطينية " من كتاب المختلف الحقيقي " مجموعة من الكتاب "، دار الشروق، عمان، ط 1، 1999 م، ص 140.

(3) البرغوثي، حسين،" محمود درويش:... لا أحد يصل " حوار أجراه مع الشاعر، بمشاركة غسان زقطان، وحسن خضر، وزكريا محمد، والمتوكل طه، من كتاب المختلف الحقيقي،" مجموعة من الكتاب "، دار الشروق، عمان، ط 1، 1999 م، ص 18.

إن أهم السمات المميزة لتجربة محمود درويش الشعرية هي التطور والتجديد، وقصيدته الشعرية تتقاطع مع الحداثة الشعرية وتتميز بسماتها المتجددة وجمالياتها المتعددة، فهو يوظف الرموز والأساطير والصور في تداخل منظم، وفي سياق خاص يجسد تفاعل هذه التقنيات مع التجربة الشعرية. ويعكس الرؤيا التي تقدمها تلك التجربة على المستويين الجمالي والفكري، وتحفل قصائد درويش بالعناصر الأسطورية الشرقية التي تنتمي إلى حضارة وادي الرافدين والمنطقة العربية القديمة، ما يجعل لهذا التراث الصدارة في تجربته الشعرية، ناهيك عن انفتاح قصائده على التراث الإنساني، والتفاعل مع هذا التراث من خلال تلاقح الحضارات والثقافات الإنسانية عبر التاريخ. فقد تجلت العناصر الأسطورية التي تنتمي إلى الحضارة الفينيقية والحضارة الفرعونية والرومانية والإغريقية في تجربته الشعرية، ما يشي بتنوع مصادر هذه الأساطير وتعدد موضوعاتها وغناها بهدف تأكيد خصوبة التجربة الإنسانية.

وتجدر الإشارة قبل الحديث عن الانزياح الأسطوري وتقنياته المختلفة عند درويش، إلى أن العناصر الأسطورية نوعان: نوع يدل على مسائل وجودية يظهر في الحديث عن الموت ومقاومته بحثاً عن الحياة، والانعتاق من سيطرته وقسوته. ونوع يدل على ثنائيات الوجود يتمثل في(الخصب والجدب) و(الحب والحرب) و (الموت والحياة) و (القبح والجمال) و (المقدس والمدنس).....

1.1.1 أسطورة تموز/ إنانا:

تبرز رموز آلهة الخصب وتجدد الحياة بكثافة في التجربة الدرويشية. لاسيما عشتار وتموز وبعل وإنانا وعلى هذا المستوى يجمع درويش الصفات القديمة لتلك الآلهة الأسطورية، والصفات الجديدة من خلال الواقع المعاصر، الذي يقدمه النص لهذه الشخصيات وفق رؤية الشاعر. وفي مثل هذه النصوص تبرز العناصر الأسطورية في عناوين القصائد مثل: (تموز والأفعى) في ديوان (عاشق من فلسطين) وقصيدة (أطوار أنات) في ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً) وقصيدة (حليب إنانا) في ديوان (سرير الغريبة).

ويأتي العنوان بمثابة مفتاح تأويلي ينهض بفضاء النص وتشكيل بؤرته الدلالية، فهو أول ما يطالعنا حينما يتصدر أغلفة الدواوين والقصائد الشعرية، وهو تركيب مختصر ينظمه الشاعر بأسلوب جذاب، يعبر على نحو ما عن مضمون العمل الأدبي، وهو نص موازٍ للمتن الشعري، تنهض في كثير من الأحيان الرؤيا الشعرية من خلاله. وتموز من العناصر الأسطورية الكنعانية التي يستحضرها درويش في قصيدة ((تموز والأفعى)) وتكمن أهمية هذه الأسطورة في أنها تُمثل جزءاً من التراث الثقافي القديم للمنطقة العربية، وقد تم استدعاء الشخصية استدعاء مباشراً وصريحاً يدل على عمق وجودها التاريخي وتفاعلها واتصالها بذات الشاعر: وفي هذه القصيدة يعمد درويش إلى قلب دلالة العنصر الأسطوري(تموز) ويحوله من فعل الإخصاب إلى فعل الموت والقتل والتخريب والدمار.يقول[1]:

تَموز[2] مر علَى خَرائبنَا

وَأيقَظَ شَهوةَ الأَفْعى [3]

---

(1) درويش،محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط 2، 2000 م، ص 52.

(2) تموز: معبود قديم، يرمز إلى النبات وحيوية الطبيعة،وهو ابن الإله ((إيا)) أو ((شمش)) يقابله الإله ((دوموزي)) لدى السومريين، وهو في الأساس رب المحاصيل والإنبات. ليس لـ ((تموز)) دور كبير في طقوس العبادة لدى البابليين والآشوريين، غير أن عبادته ترجع إلى عهد قديم في أرض الرافدين، كما انتشرت عبادته على نطاق واسع خارج الدولة البابلية. ينزل ((تموز)) كل عام إلى عالم الأموات، وتبكيه النسوة، خصص الساميون شهر تموز من كل عام لعبادته. كما يعود إلى الظهور مع ولادة الربيع – يموت كل شتاء ويولد كل ربيع – يصور بعدة أشكال منها : (حامل إناء ماء)، أو تنطلق أشعة من كتفيه. (ينظر، نعمة، حسن، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة،دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994 م، ص 189 – 190)

(3) الأفعى (الحية): يرد ذكرها في حماية الحية للشجرة، وعلى الإنسان الذي يريد أن يصل إلى الشجرة... أن يصارع أولاً الحية لينال الخلود، ولهذا الصراع بعد طقسي تكون نتيجة الحصول على الخلود، فآدم غلبته الحية بالحيلة، ولدى شعوب وسط آسيا قديماً اعتقاد بأن الحية تلتف على الشجرة لتحميها. ومن صفات الحية: القوة وهي رمز الخوف والرعب،

الـقَمح يحصد مرةً أُخْـرى

ويعطَشُ للندى... المرعى

وتقترن الأفعى بتموز من خلال حرف العطف (الواو) واشتراكهما في الفعـل نفسه؛ لتُجسد الأفعى فكرة الخطيئة الأولى (خطيئة آدم وحواء) حينمـا أغواهمـا الشيطان عن طريق الحية، ولم يثر النماء وحصاد القمح سوى شهوة الموت والقتـل فيها.يقول (1):

تَموز.... يرحلُ عن بيادِرنَا

تَموز.... يأْخُذُ مِعطَفَ اللهبِ

لكنه يبقَى بِخَربِتِنَا

أَفْعى

ويتْرك فِي حنَاجِرنَا

ظَمأً

وفِي دمِنَا...

خُلُود الشوق والغَضبِ

إن الشاعر في حديثه عن تموز ينتقل بدلالة العنصر الأسـطوري مـن دلالـة إيجابية ارتبطت بأصل الأسطورة - حيث يمثِّل فـي الأسـاس رب المحاصيــل والإنبات، والخير والنماء - إلى دلالة سلبية تُمثِّل فعل التخريب والمـوت والقهـر والدمار. وكأن الذاكرة الفلسطينية تكشف عن مصائب وويـلات وعـذابات كثيـرة حدثت لشعب فلسطين في هذا الشهر، من نفي وتشريد وتهجير وقتل من خلال إدماج شهر تموز بتموز الإله، فهل قصد الشاعر تعطيل الفعل التمـوزي بـسبب النفـي

ولدى شعوب عديدة ترمز الحية إلى الشر، خاصة البابليين واليونانيين حيث تقع المعـارك بين آلهة الخير، وبين الحيات الشريرة، لذلك سمى العرب الحية شيطاناً. (ينظـر، نعمـة، حسن، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبـودات القديمـة، ص 29 – 38)

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م1، ص 53.

والتشريد الذي تمارسه عصابات الاحتلال على الشعب الفلسطيني ؟ فلم يعد تموز قادراً على لقاء أبنائه وأحفاده في أرض الفلاحة الكنعانية،يقول في القصيدة نفسها[1] :

فَتَساءلَ المنْفِي :

كيفَ يطيع زرع يدِي

كفاً تُسمم ماء آباري

وتَساءلَ الأَطْفالُ في المنْفَى :

آباؤنَا ملأوا ليالينا هنَا... وصفَاً

عن مجدِنَا الذهبي

قالوا كثيراً عن كُرومِ التين والعِنَبِ

تَموز عاد، وما رأَينَاها

وفي قصيدته المعنونة بـ « أطوار أنات » يشي العنوان بأن هناك تمظهرات كثيرة تتصل بأنات، ومراحل عديدة لتحولاتها وانتقالها في الحضارات والثقافات الأخرى، فهل هي: (أناة الكنعانية) ؟ أم (إنانا السومرية) ؟ أم (عشتار البابلية) ؟ أم(إيزيس المصرية) ؟ أم (أفروديت الإغريقية) ؟ أم هي مزيج وصورة مركبة من ذلك كلّه ؟ أو هي مخلوق جدلي بين أناة المنتمية إلى بلاد الرافدين وأفروديت الإغريقية.

يقول[2]:

وتَطِير خَلْفَ مراكِبِ الإِغْرِيقِ

في اسمٍ آخَر

امرأَتَين لَن تتَصالَحا أَبداً.....

ويبدو خوف الشاعر جلياً من غيابها الطويل، ونزولها إلى العالم السفلي مجسداً العلاقة القائمة بين النص المقيم في الذاكرة الفلسطينية والنص المستدعى من الأسطورة.يقول[3]:

---

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م1،ص 53.

(2) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م3،ص 627.

(3) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 626.

فَيا أَنَاتُ

لا تَمكُثِي في العالَمِ السفْلي أَكْثَر ! ربما

هبطَتْ إلهاتٌ جديداتٌ علينَا مِن غِيابِكِ

وامتَثَلْنَا للسرابِ،وربما وجد الرعاةُ

الماكِرون إلهةً، قُرب الهباءِ وصدقَتْها الكاهِنَاتُ

خوف يبرره عدو قادر على خلق أساطيره الخاصة، ومحو تاريخ عميق لشعب امتدت جذوره في أرض الحضارة الكنعانية قروناً، أرض البداية، الوجـود، الهوية، الصراع، التاريخ. إنها أطوار أناة وتحولاتها في الزمان والمكان، يبقيهـا الـشاعر غريبة ومنتمية في آن واحد في العالم الحقيقي وفي العالم السفلي وفي صيغة النزاع بين امرأتين لا تتصالحان.يقول[1]:

فَلْتَرجِعِي، ولتُرجِعِي أَرض الحقيقَةِ والكِنَايةِ

أَرض كَنْعان البدايـَـةِ

أَرض نَهديكِ المشـَاعِ

وَأرض فَخْذَيكِ المشَاعِ

إنها أناة/عناة الخصب والتجدد والخير والنماء، وتأخرها فـي العـالم الـسفلي سيؤدي إلى موتها، وموتها سيلغي حضورها القديم.يقول [2] :

لا :

تَتَأخري في العالَمِ السفْلي، عودِي مِن هنَاك

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 626.

(2) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م3،ص 626.

إلى الطبيعةِ والطبائع يا أَنَاتُ ![1]
جفتْ مِياه البئْر بعدكِ، جفتْ الأغْوار
والأنْهار جفتْ بعـد موتـكِ. والدموع
تَبخّرتْ مِن جرةِ الفَخار، وانْكسر الهواء

ومع أن الشاعر يعمد إلى إقامة جملة من التحويرات والانزياحـات فـي هـذه الأسطورة، إلا أن العنصر الأسطوري يبقى مقاوماً لجملة التغيرات بالحفـاظ علـى خصائصه المميزة التي لم تفقده هويته وبقيت أنات محتفظة بتركيبهـا الأسـطوري بوصفها آلهة الخصب والنماء والموت والانبعاث، وتجلى ذلك في العنـــــوان «أطوار أنات» وفي العبارة الاستهلالية «الشعر سلمنا إلى قمر تُعلقه أنات» وفـي اللازمة التي تكررت في قول الشاعر «وأنات تقتل نفسها / في نفـسها / ولنفـسها» وأنات تخلق نفسها / من نفسها / ولنفسها».

وتظهر الرؤيا المعاصرة التي يقدمها درويش لتلك الأسطورة في الـدفاع عـن عمق الحضور الفلسطيني على أرض كنعان أمام محاولات العدو الصهيوني الرامية إلى سلب تاريخهم العريق، وتشويه حقيقة تراثهم ووجودهم.

---

(1) أنات:إلهة سومرية، أصل الاسم باللغة السومرية هو (نين – أنا) ويعني سيدة السماء. ويرد اسمها في ملحمة جلجامس (اينانا / عشتار) وكذلك في ملحمة التكوين، كما سميت بـالبغي المقدسة. يقابلها لدى البابليين الإلهة «عشتار» ولدى الكنعانيين «عناة» ولدى العرب باسم «العزى» والزهرة، ونجمة الصباح، ونجمة الراعي.. وهي «عشتروت» في بيبلوس وفي فترة متأخرة تظهر تحت اسم «بارات» في مدينة بيروت، ويقابلهـا لـدى الإغريـق «أفروديت»، ولدى الرومان «فينوس»... وهي آلهة الخصوبة والجنس، ورغم كونها زوجة الإله الراعي الشاب «دوموزي» لدى البابليين، فهي لدى السومريين غير مقيـدة بربـاط زوجي ثابت، فهي تُمثّل الحياة... تمنحها لمن تشاء وإلى الأبد... وتمثل الحـب والتوالـد، وحامية المومسات، ارتبط بعبادتها الكثير من الطقوس الجنسية والاحتفالات الإباحية.ينظر، نعمة،حسن،موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبـودات القديمـة، ص 154 – 155).

ويحمل العنوان الموسوم بـ « حليب أنانا » جزءاً من دلالة أسطورة « أنانـا » السومرية (عناة الكنعانية) ربة الأمومة والخصوبة، وتظهر من خلالها رؤيا الشاعر التي تكشف الصراع الدائر حول ملكية الأرض أمام المحـاولات الـصهيونية فـي السطو على هذا التراث، وإنهاء الجدل حول ملكية هذه الأساطير. يقول[1]:

وإن كان لا بد مِن قمرٍ فليكُن عالياً... عاليـ ـاً

ومِن صنْعِ بغْداد، لا عربيـ ـاً ولا فَارِسِيـ ـ ـاً

ولا تَدعِيهِ الإلهـ ـاتُ مِن حولنَا. وليُكن خَاليـَاً

مـِ ـن الذكْريـَاتِ وخَمـْرِ المُلوكِ القُدامـَى

وقد شكلَ عنوان الأسطورة المستدعاة بؤرة محورية للقصيدة كُلها، شمل مفاهيم تخصيب الأرض وتجددها ضمن دورات الزمن المتعاقبة، ودور أنانـ ـ ـا « سـيدة السماء » في الحفاظ على حياة الكائنات واستمراريتها، بفعل مائها الأسطوري الـذي يمثل مصدراً للقوة والقدرة على منح الحياة في اليباس.يقول[2]:

دعِي الماء ينْزِلُ مِن الأُفُقِ السـومري

علينَا، كما فِي الأساطيرِ. إن كان

قلْبي صحيحاً كهذا الزجاجِ المحيطِ بنَا

فاملَئيهِ بغَيمِكِ حتى يعود إلى أهلِـ ـهِ

غَائِماً حالِماً كصلاةِ الفَقيـ ـْرِ

وتستدعي أسطورة « أنانا » من خلال السياق الشعري استدعاء غيـر مباشـر لأسطورة أخرى هي أسطورة « تموز » وقد بدت هذه الأسطورة مضمرة، إذ غالبـاً ما ترتبط أسطورة أنانا بتموز بوصفه زوجاً لها في الطقـس الـسومري، وزوجـاً لعشتار في الطقس البابلي، وتموز هو رمز البعث والحياة بعد الموت، وموتـه فـي العالم السفلي بسبب صراعه مع خنزير بري وحلول دمه في الأرض لـيس فنـاء، وإنما هو عودة لأحضان الأرض « الأم الكبرى »، وتروي الأسطورة أنـه مـن دم

---

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م3،ص 677.

(2) المرجع نفسه، م3،ص 676.

تموز نبتت شقائق النعمان[1]؛ لتتجلى فيه دلالات الخصب والنماء، والتجدد والانبعاث بعد الموت.يقول[2]:

وإن كان قَلْبي جريحاً فَلا تَطْعنيهِ بقَرن الغَزال

فَلَم تَبقَ حولَ الفُراتِ زهـــور طَبيعيـةٌ

لِحلُول دمِي في الشقَائِق بعد الحروبِ

وفي القصيدة نفسها تتمظهر أنانا بوصفها غزالة، حين يعمد درويش إلى تطويع العنصر الأسطوري الأصلي، ويتجلى ذلك في قدرة العنصر الأسطوري نفسه علـى ممارسة فعل التحويل للإيحاء بأبعاد دلالية متعددة تُوسع من البعد التأويلي للعنـصر الجديد، و« رمز الغزالة في التراث الأسطوري يجعلها ترتبط بالمرأة ارتباطاً وثيقاً، كما أنها تُعد رمزاً من رموز الشمس الإلهة المعبودة »[3]، وارتباطها بالمرأة والشمس يشير إلى فعل الخصوبة والإنبات، وقرنها قد يمثل المعـول الـذي يـشق الأرض؛ لتخرج نباتها بعد نزول المطر، ما حدا بدرويش إلى أن يطعن نفسه بهـا لترتـوي أرض فلسطين من دمــه فيموت ويحيا في حبها من جديـد كما الشهيد.يقول[4] :

ذَاتَ اليدين الحريريتين

وخَاصِرةِ اللَهو

لا لرموزكِ

أُوقِظُ بريتي، وأَقُولُ :

سأَستَل هذي الغَزالَةَ مِن سِرِيها

وأَطْعن نَفْسِي.... بِها !

---

(1) ينظر، فريزر، جيمس، أدونيس أو تموز، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسـسة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979 م، ص 38.

(2) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م3، ص 676.

(3) عبد الرحمن، إبراهيم، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، القاهرة، ط 3، 1984 م، ص 345.

(4) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م3، ص 677.

وتتعالق مفردات (الأمومة، الأرض، الغزالة، الدم) في غير موضع من قصائد درويش؛ ليستحضر من خلالها معاني الوجود الإنساني المرتبطة بالأمومة الكبـرى، التي تشرب كائناتها؛ لتنبتها من جديد. يقول[1]:

يقُولُ الغَريب كلاماً غَريباً، ويحفِر فِي الأَرضِ بِئراً
لِيدفِن فيها السماء. يقُولُ الغَريب كلاماً غَريبـاً
ويصطَاد أَطْفَالَنَا والفَراشَ. بماذَا وعدتَ حديقتَنَا يا غَريب ؟
بِوردٍ مِن الزنْكِ أَجملَ مِن وردِنَا ؟ فَلْيكُن ما تَشَاء
ولكِن، أَتَعلَم أَن الغَزالَةَ لا تَأْكُلُ الْعشْب إن مسه دمنَا ؟
أَتَعلَم أَن الْجواميس إخْوتُنَا والنَباتَاتِ إخْوتُنَا يا غَريب ؟
فَلا تَحفِر الأَرض أَكْثَر! لا تَجرحِ السلَحفَاةَ [2] التي
تَنَام علَى ظَهرِها الأَرض، جدتُنَا الأَرض، أَشْجارنَا شَعرها
وزِينَتُنا زهرها. « هذه الأَرض لا موتَ فيها » فَلا
تُغَير هشَاشَةَ تَكْوِينِها! لا تُكَسر مرايا بساتينها
ولا تُجفِل الأَرض، لا تُوجِع الأَرض. أَنْهارها خَصرها
وأَحفَادها نَحن، أَنْتُم ونَحن، فَلا تَقْتُلُوها..
سنَذْهب، عما قَليلٍ، خُذُوا دمنا واتْركُوها
كَما هِي،
أَجملُ ما كَتَب اللهُ فَوقَ المِياهِ
لَه.... ولَنَا

وهكذا يبدو درويش مسكوناً بالأرض التي لا تموت،ومتجذراً بالمكان المقدس، مصدر البعث والازدهار والولادة المتجددة، ومنبع الأساطير التي ارتبطـت ببدايـة الحياة عليها، الأرض التي تَعج بالبشر الطغاة ممن يريـدون اسـتلابها واحتلالهـا والسطو عليها وادعاءها وتغيير تكوينها. ومن هنا تأتي أسطورة أنانا كقوة أودعـت

---

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م2،ص 565 – 566.

(2) السلحفاة : تُصور أساطير الكون العالمية الأرض تستند إلى ظهر سلحفاة. (ينظر، عجينة، محمد، موسوعة أساطير العرب، ج 1، ص 295)

الحياة في الكائنات التي نبتت وأزهرت وترعرعت من هذه الأرض، أمام كل قـوى الشر التي تسعى إلى ادعاء ملكية تاريخها وتراثها.يقول[1]:

هذه الأرض جدتُنَا

مقَدسةٌ كُلها، حجراً حجراً، هذِهِ الأرض كُوخُ

لآلِهةٍ سكَنَتْ معنَا، نَجمةً نَجمةً، وأَضاءتْ لنَا

لَيالِي الصلاة...

ومن التقنيات الأخرى للانزياح الأسطوري تقنية البناء الفنـي حـين يـرتبط العنصر الأسطوري ارتباطاً حميماً بالمستوى الإبداعي في القصيدة، ويظهر ذلك في قصيدة « نزف الحبيب شقائق النعمان » من ديوان « لا تعتذر عما فعلت » والعنوان هنا يشير إلى أسطورة « تموز » وهذه الإشارة تبدو جزئية تنكشف من خلال صـفة العنصر الأسطوري ورمزيتها الدالة على معنى الحب المرتبط بمعـاني التـضحية والفداء، ومعنى التجدد المرتبط بثنائية الموت والحياة.يقول[2]:

نَزفَ الحبيب شَقائقَ النعمان

أَرض الأُرجوان تَلألأتْ بِجروحِهِ

أُولى أَغَانيها : دم الحب الذي سفَكَتْه آلهةٌ،

وآخِرها دم....

يا شَعب كَنْعان احتَفِلْ

بِربيع أَرضِك، واشْتَعِلْ

كَزهورها، يا شَعب كَنْعان المجرد مِن

سِلاحِك، واكْتَمِلْ !

والنص الأسطوري السومري يكشف علاقة حب إنانا النائحة على دمـوزي (تموز) (ناحت إنانا على عريسها الفتى/ لقد مضى زوجي الحبيب/ لقد مضى بني،

---

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م2،ص 566.

(2) درويش، محمود، لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتب والنـشر، بيـروت، ط 2، 2004 م، ص 45.

مضى ابني الحبيب)[1]، وقد امتاح درويش مفردات قصيدته من هذه الأسطورة ذات الدلالات الموحية، للبوح برؤيته الشعرية التي تشير إلى الخلاص وانبعاث الأمل في شعب فلسطين المتجدد المشتعل كشقائق النعمان، تلك الزهور التي نبتت من دمـاء المقاومين والشهداء. في إشارة إلى طقس موت تموز وانبعـاث الحيـاة مـن دمـه المسفوح فـي صورة شقائق النعمان.

وتحتل أسطورة تموز القصيدة كاملة؛ لتشكلَ القصيدةُ الخلفية الأسطورية لعبور العناصر الأسطورية من خلالها، ودرويش هنا لا يعمـد إلـى اسـتدعاء عنـصر أسطوري صريح، وإنما يرتكز على طريقة أُخرى للتعبير عن قضية واقعية مصاغة في قالب شعري، حيث جمع الأحداث المرتبطة بالأسطورة؛ لينقل من خلالها رؤيته المعاصرة التي تكشف دلالات تجدد الحياة، وتشي باستمرار الثورة وديمومتها فـي وجه آلهة الحديد التي أمطرت شعب فلسطين بالموت والدمار والهلاك.وبهذا يكـون الانبعاث معادلاً للحب والرغبة في الحياة.يقول[2]:

نَزفَ الحبيب شَقَائِق النعمان

فَاصفَرتْ صخُور السفْحِ مِن

وجعِ المخَاضِ الصعبِ

واحمرتْ،

وسالَ الماء َأحمر

فِي عروقِ ربيعِنَا...

ُأولى َأغَانيها : دم الحب الذي

سفَكَتْه آلهةٌ،

وآخِرها دم سفَكَتْه آلهةُ الْحدِيد....

وفي النص السابق يبدو العنصر الأسطوري أكثر إشراقاً من خـلال مطاوعـة الرمز الأسطوري « تموز » حيث جاءت المطاوعة أكثر امتداداً من خـلال حالـة

---

(1) ينظر، السواح، فراس، لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسـطورة، دار عـلاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط 8، 2002 م، ص 268 – 269.

(2) درويش، لا تعتذر عما فعلت،ص 46.

التشابه والتماثل التي خلقها درويش بإضمار العنصر الأسطوري، وجعله يتماهى مع الموقف المعاصر والتجربة الراهنة.

2.1.1 أسطورة الأيل / بعل:

وفي قصيدته « رب الأيائل... يا أبي ربها » يعمد درويش إلى تغليف العنصر الأسطوري بهالة من الغموض، تنسجم مع غموض العنصر الأسطوري نفسه في النص، وتنبع أهمية هذا العنوان « من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن، ليفرض أعلى فعالية تلقٍ ممكنة، مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل »(1)، وهنا يتواصل المتن مع العنونة، فعنوان القصيدة اقتباس محرف عن قوله في المتن الشعري: « رب الأيائل... ربها في ساحة الدار الكبيرة يا أبي » ويبدو أن درويشاً قصد هذا العنوان بانتزاعه من بين ثنايا القصيدة، ودفعه إلى مقدمتها خلال عملية ذهنية واعية.

وتُعد لفظة الأب في عنوان القصيدة بؤرة القصيدة وجوهرها؛ لأنها الصدى الذي يتجاوب في أذن الشاعر، والحزن الذي يسكنه ضمن معادلة « الحضور والغياب» في حالتي الشعور واللاشعور، ويبدو التساؤل مشروعاً عن سبب اختيار الشاعر للأيل، ولماذا قرنه بالأب؟ وما علاقته بموت أبيه ؟ ثم ما علاقة الأب والأيل بساحة الدار الكبيرة؟ ثم ما علاقة الأب والأيل وساحة الدار الكبيرة بالشاعر.يقول(2):

..... مستَسلِماً لِخُطَى أَبيك ذَهبتُ أَبحثُ عنْك يا أَبتي هنَاك
عِنْد احتِراق أَصابِعي بشُموعِ شَوكِك، عِنْدما
كان الغُروب يقُص خَروب الغُروبِ وعِنْدما
كُنا – أَنَا وَأَبوك – يا أَبتي وراءك وإِلديك
أَنْتَ المعلقُ فَوقَ صبار البراري مِن يديك

(1) قطوس، بسام، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط 1، 2001 م، ص 36 .
(2) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص 516.

وللإجابة عن التساؤلات السابقة نقف عند الأيل[1] أولاً، فنعود إلى سيرته الأولى لعلها تُلقي الضوء على علاقته بالأب والدار والشاعر على السواء، وتفصح عن ظلاله الممتدة في القصيدة، فهو من الحيوانات المقدسة في الفكر القديم، وصفاته أقرب ما تكون إلى صفات الآلهة القديمة منها إلى صفات البشر، وتحفل قصة « الأيل / الثور » برموز كثيرة « لها علاقة بقدسيته، وقدرته على صنع المطر، وإخصاب الأرض »[2]، ويمكن أن تكون هذه الرموز « ترانيم دينية تُتلى في معابد الإله « بعل »، غير أن هذه الطقوس اندثرت باندثار الدين القديم، واحتفظ الشعر الجاهلي بإشارات قليلة تدل على شعائر كبيرة كانت تُقام تمجيداً للثور»[3]. ومن خلال علاقة الآلهة الذكور بالأرض، استمد الأيل/الثور هذه العلاقة أيضاً، فارتبط بالأرض. كونه « يمثل عند الكنعانيين الخصب والعطاء والقوة في قلب تراب الأرض» [4].

---

(1) الأيل: معبود سامي، والاسم عام لفكرة الألوهية، وهذا ما عرف به في كافة اللغات السامية، وهو رئيس مجمع الآلهة لدى الكنعانيين، يقابله « آنو » لدى أهل الرافدين.و « أيل » هو إله السماء الخير، فهو الذي أنجب أجيال الآلهة من زوجته « أثيرة » باستثناء « البعل » الذي يلقب بأبي البشر، وتصفه نصوص أوغاريت بأنه الإله ومانح الخصب للبشر، ومن أوصافه (الملك أبو السنين) أو (الملك المتعالي)... وأكثر التفسيرات تقول بأن « إيل » مشتق من الجذر « أول » وهي تُعني الرئاسة والسيادة والسلطة (الأول في كل شيء)، والنصوص الكنعانية تصفه(بخالق السماوات الأبدي، أبو البشر والآلهة، لطيف، شفوف، إله المحبة والسلام، خالق الأرض، الإله المحتجب الذي لا يرى). و لـ « إيل » من زوجته « أشيرة» ابنتان هما « عناة » و « إيلات » كما له أبناء كثيرون هم الملائكة وعددهم سبعون، خمسون من الذكور، وعشرون من الإناث. وشعبه الخاص هم الكنعانيون.

(ينظر،كوتل،آرثر، قاموس أساطير العالم، ترجمة: سهى الطريحي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2010 م، ص 169 – 170. و الباش،حسن،الميثولوجيا الكنعانية والاغتصاب التوراتي،دار الجليل للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 1988 م ص 29، ص 55 – 58)

(2) أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، دار عمار،عمان، ط 1، 1987 م، ص 168.

(3) المرجع نفسه، ص 168.

(4) الباش، الميثولوجيا الكنعانية والاغتصاب التوراتي، ص 107.

يقول[1]:

فَاشْرح بِدايتَك البعِيدةَ كي أَراك كما أَراك

أَباً يعلمني كِتَاب الأَرض مِن أَلِفٍ إلى ياء... ويزرعني هنَاك

لُغْز هو المِيلاد : ينْبتُ مثْلُ بلوطٍ يشُق الصخْر في

عتَباتِ هذَا المشْهدِ العارِي ويصعد... ثُم يكْسِره السواد

هذه صورة الأيل في الفكر القديم، فما جذور صورة الأب[2]، وهل تلتقي جذور هذه الصورة مع صورة الأيل الإله، وتتقاطع معها ؟ وهـل تتـضح علاقـة الأب بالأرض كما اتضحت علاقة الأيل بها ؟

ولا بد هنا من العودة إلى الإله « بعل » الذي يمثل في الاعتقاد الكنعاني الـسيد ويعني الزوج وهو سيد المطر والخصب، وانتصاره على الإله « موت » هو انتصار لقوى الخصب والبناء والنظام وعالمه مليء بالحياة والحركة، يصور على هيئة ثور وهو رمز الطبيعة المتجددة في أرض كنعان، وسمي بالثور؛ لأنـه يحمـل نطفـة الإخصاب البشرية، وتسمى عشيقته « عناتو » بالعجلة يرتبط بها لتأكيد دوره الجنسي في حفظ النسل قبل مغادرته إلى العالم السفلي.[3] يقول[4]:

وأَنَا حزين، يا أَبِي، كحمامةِ الأَبراجِ خَارج سِربِها... وأَنَا حزين

وأَنَا حزين يا أَبي، سلم علَى جدي إِذَا قَابلْتَه

قَبلْ يديهِ نِيابةً عني وعن أَحفادِ « بعلٍ » أَو « عنَاةْ »

---

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م2،ص 516.

(2) الأب/ أبو: معبود سومري، بابلي، حوري، إله الخصب، يمثل العشب الأخضر، كان لـدى السومريين إله مدينة (تل أسمر) الحالية أو أشنونا السومرية، وهذه المدينة كانت عاصـمة مملكة أشنونا على نهر ديالي.ومما يلفت النظر أن كلمة أب العربية تأتي بمعنـى العـشب، وكذلك كلمة أبيب العبرية تعني الاخضرار.(ينظر،كورتل،آرثر: قاموس أساطير العالم،ص 129)

(3) ينظر، كورتل، قاموس أساطير العالم، ص 178، ص 182.

(4) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م2،ص 520.

وهنا يظهر الإله الذكر « الأب » بعل جنباً إلى جنب مع الإلهة الأنثـى « الأم» عناة، ويصبح الإله الأب السماء الذكر، نظيراً للإلهة الأم الأنثـى الأرض، « ودورة حياة هذا الإله ليست دورة سنوية، وإنما دورة تتبع نظاماً خاصاً يعيش بموجبه سبع سنوات ثم يموت؛ ليبعث من جديد سبع سنوات أخر، أي كل سبع سنوات ظهر لـه «موت» وهذه الأسطورة تُشير إلى تناوب الخصب والجفاف في المنطقة »[1]، وعندئذ نكون أمام مظاهر الخصب والنماء والجدب والجفاف المتمثلتين في القوتين السماوية والأرضية. وتناوب عمليتي الخصب والجدب في الطبيعة.

وتظهر هذه الثنائية أيضاً في أسطورة (تموز وإنانـا)؛ لتأكيـد فعـل التجـدد والإخصاب والانبعاث من خلال الأناشيد الطقوسية.يقول[2]:

وهي التي بقِيتْ كما كانَتْ، لَكَ امرأةً وُأماً يا أَبي

فَانْهض، لِيرجِعكَ الغِنَاء

كشَقَائِق النعمان فِي أَرضٍ تَبنتْها وغَنتْها لتَسكُنها السماء

لقد أحب دوموزي (تموز) إنانا آلهة الخصب والنماء، فأنتجـت لـه وللـبلاد الماشية والحبوب والخضار، وكانت نتيجة هذا الحب المصير الحتمي القاسي وهـو الموت؛ لأنه أَحب إلهة حباً أرضياً أو بشرياً، لكنه يبعث من جديد من أجل الخصب وبعث الطبيعة مع عودة الربيع، وهذه الفكرة « ورثتها بـشكل أوسـع الميثولوجيـة اليونانية حين فرقت في رمزيتها بين الغذاء أو الطعام الأرضي والغذاء الروحـي، والعلاقة مع الآلهة يجب أن تبقى في المستوى الروحي. والموت أو أي عقاب آخـر كان مصيراً لهذا التجاوز »[3].

وكلمة « الغناء » في المقطع الشعري تُشير إلى طقوس عودة تموز إلى الحياة، ونهوضه من جديد لتنبت الأرض وتفتح خيراتها، من خـلال التراتيـل والأناشـيد

(1) كورتل، قاموس أساطير العالم، ص 179.

(2) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م2،ص 520.

(3) الشواف، قاسم، ديوان الأساطير (سومر وأكاد وآشور)، الكتاب الأول، تقديم وإشـراف: أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط 1، 1996 م، ص 141.

الطقوسية السومرية التي كانت تتلى في المعابد، ومن هذه الأناشيد نشيد ((مني السماء)) [1]:

الأرض الفَسيحةُ المسطحةُ لَبِستْ تألقَها

جملَتْ ببهجةِ جسدِها

الأرض العريضةُ، بالمعدن الثمين واللاّزوردِ

زينَتْ جسدها

تَبرجتْ بالينْع والعقيق الأحمر البراق

زينَتْ السماء رأسها بِأوراق الشجر

وظَهرتْ كأنها الأمِيرةُ

الأرض المقَدسةُ العذْراء تَبرجتْ

مِن أجل السماءِ المقَدسةِ

السماءِ الإلهِ الرائع الجمال، غَرس

فِي الأرضِ العريضةِ ركْبتيهِ

وسكَب فِي رحمِها، بِذْرةَ الأبطَال

الأشْجارِ والمقَاصِبِ

الأرض الطريةُ، البقَرةُ الخَصبةُ تَشَبعتْ

بمني السماءِ الغَنِي

وبالفَرحِ ولَدتْ الأرض نَباتَاتِ الحياةِ

وبغَزارةٍ حملَتْ الأرض هذَا التاج الرائع

وجعلَتْ الخَمر والعسلَ يسيلان

وفي مرحلة متأخرة من مراحل ارتقاء الفكر البشري، اتخذ الناس لتلك الآلهة رموزاً في السماء، وخلعوا عليها صفات بشرية، فصار القمر الإله الأب، والشمس

(1) الشواف، ديوان الأساطير (سومر وأكاد وآشور)، الكتاب الأول،ص 21.

الإلهة الأم، ومن زواجهما أنجبت الإلهة الزهرة، وولدت الكواكب والنجوم وسـائر البشر[1].

وبهذا فإن الأب يمثل الإله الذكر / القمر / الأيل / بعل / تمـوز. وتُمثـل الأم الإلهة الأنثى / الشمس / أشيرة / عناتو / إنانا. وجميعهم يمثلون الخصوبة والحيـاة المتجددة، ويرتبطون بدرويش الابن والأب والجد وأبناء فلـسطين، وهـم جميعـاً يتصلون معاً بالأم الأرض (الدار الكبيـرة) يفيـضون عليهـا القـوة والإرواء، والخصب والنماء، ومقاومة الموت والفناء، والتجدد والبقاء، فيعيدون لهـا وجههـا البدائي القديم.

وهكذا يؤكد درويش عمق الحضور الفلـسطيني مـن خـلال هـذه القـصيدة الميثولوجية التي امتلأت بالعناصر الأسطورية، وخلقت هامشاً تأويلياً واسعاً، حيـث مزج فيها بين الماضي والحاضر، واستطاع أن يحمل العناصر الأسطورية عـبء التجربة الشعرية؛ لتعكس التجربة الواقعية ودلالاتها، من خلال مطاوعـة الرمـوز الأسطورية وامتدادها عبر فضاء القصيدة حتى جاء الإشـعاع سـاطعاً، وإن بـدت بعض العناصر الأسطورية مباشرة وصريحة، وقد مثلـت العناصـر الأسـطورية الكنعانية باعث الحياة الأولى على أرض فلسطين، وأظهرت الارتباط والتواصل بين السماوي والأرضي،((فكانت خط الدفاع الأول في مواجهة النظرة التوارتيـة التـي جعلت من أبناء كنعان عبيداً لهم))[2].

وجاء في الكتاب المقدس أن سيدنا إبراهيم عندما شاخ وتقدم في الأيـام، طلـب لعبده كبير بيته أن ((ضع يديك تحت فخذي، فأستحلفك بالرب إلـه الـسماء وإلـه الأرض أن لا تأخذ زوجة بني من بنات الكنعانيين الذين أنا ساكن بينهم، بل إلـى أرضي وإلى عشيرتي تذهب وتأخذ زوجة لابني إسحاق"[3].

---

(1) ينظر، ديتاف، نيلسون، التاريخ العربي القديم، ترجمة: فؤاد حسنين علي، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، د ت، ص 205..

(2) الباش، الميثولوجيا الكنعانية والاغتصاب التوراتي، ص 253.

(3) الكتاب المقدس، العهد القديم والعهد الجديد، سفر التكوين، الأصحاح الرابع والعشرون، دار المشرق، بيروت، ط3، 1994م،ص101.

3.1.1 أسطورة العنقاء / الفينيق:

حظيت أسطورة العنقاء باهتمام كبير في التجربة الدرويشية، كونها تُمثل جانبـاً من أساطير البعث والميلاد، بما يحويه هذا الرمز من قدرة على بعث روح الأمـل والتفاؤل، وتجدد الحياة بعدما تُصاب بالكوارث والمحن، « وقد ارتبطـت أسـطورة الفنيق / العنقاء بتجربة الشعب الفلسطيني ونضاله، فكما ينبعث الفنيق مـن رمـاده أعظم قوة وصلابة، كذا الشعب الفلسطيني فمن خلال تـضحياته الجـسام، وكثـرة شهدائه وصموده يستحق ما يصبو إليه من حرية واستقلال »[1].

ووظف درويش هذه الأسطورة واستدعاها إلى شعره استدعاء مباشراً وغيـر مباشر، وهي من الرموز المتبادلة بين الحضارات، وتعد مـن أمثلـة « تحـولات الرموز واغتنائها على مر العصور، من خلال انتشارها في شبكات رمزيـة تتخـذ أبعاداً دلالية قديمة ومتجددة »[2]، وقد وردت في مختلف أساطير الـشعوب بأسـماء عديدة فهي« العنقاء» عند العرب، و « السمندل » عند الهنود، و« بنو »عند المصريين القدماء و« الفنيق» عند الآشوريين فاليونـانيين فالرومـان، و« الـسيمرغ »عنـد الفرس...وإن كانت ثمة فروق جزئية بين أسطورة شعب وآخر في هذا المجال»[3]. والعنقاء« طائر وحيد في جنسه، تروي الأسطورة أنه عاش في الصحراء العربيـة لخمسة قرون أو أكثر، ثُم أحرق نفسه في كومة مِن الحطب، ثُم نهض مـن رمـاده متجدد الشباب؛ ليعيد الكرة من جديد، يعيش ثم يموت ليـولد وهكذا »[4].

وقد احتفى شعر درويش بهذه الأسطورة، فلا غرابة أن نجدها تحتل حيزاً كبيراً في شعره، حينما راح يبحث عن رموز الحب والخصب والتجدد في التراث القـديم؛ ليتحدى الموت، ويولد منه، ويعلن عودتـه للحياة مـن جديـد. وفي قصيدته «

---

(1) حمدان،عبد الرحيم، الأسطورة في مراثي الرئيس الراحل ياسر عرفـات، مجلـة جامعـة الأقصى، المجلد الثاني عشر، العدد الأول، يناير، 2008 م، ص 6.

(2) عجينة،محمد،موسوعة أساطير العرب، ج 1، ص 339.

(3) الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، ص 42.

(4) محمد،عبد الناصر حسن، الحب عند رواد الشعر الجديد، رموزه ودلالاته، الهيئـة العامـة لقصور الثقافة، القاهرة، ط 1، 2009 م، ص 201.

مصرع العنقاء » يستدعي درويش الأسطورة باللفظ الصريح، وقد شكلت المباشـرة تجلياً واضحاً للعنصر الأسطوري في العنوان الذي امتد إلـى المتـن الـشعري؛ ليكشف عن علاقة الشاعر بـالمرأة وحميميـة هـذه العلاقـة، والتحامهـا جـسداً وروحاً.يقول(1):

في الأَنَاشِيدِ الِتي نُنْشِدها
ناي
وفي الناي الذي يسكُنُنَا
نَار
وفي النار التي نُوقِدها
عنْقَاء خَضراء
وفي مرثِيةِ العنْقَاءِ لَم أَعرفْ
رمادِي مِن غُبارِك

ويبدو أن المرأة التي يستدعيها درويش تتخذ دلالة أسطورية مرجعيتها نصوص الخصب والإخصاب، بين ماء السماء الذي يخصب الأرض، ومـاء الحـب الـذي يخصب الأرحام، والناي في المقطع السابق قد يكون أداة من أدوات أناشيد الحب في التراث القديم.يقول(2):

كُن حبيبي بين حربين على المرآة
قالَتْ – لا أُريد العودةَ الآن إلى
حِصن أَبي.... خُذْني إلى كَرمِك، واجمعني
إلى أمك، عطرني بماءِ الحبق، انْثُرني
على آنيةِ الفِضةِ،مشطْني، وأَدخِلْني
إلى سِجن اسمِك، اقْتُلني مِن الحب
تَزوجني، وزوجني التقَاليد الزراعِيةَ،
دربني على الناي، واحرقْني لكي أُولَد

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م3،ص 627.
(2) المرجع نفسه، م3،ص 628 – 629.

كالعنْقَاءِ مِن نَاري ونَارك !

لكن (درويش) يحول دلالة العنصر الأسطوري (العنقاء)؛ لتُواجـه الاحتمـال التدميري عند السقوط في الماء على مقربة من خيمة الصياد الذي يـشكل المعـادل الموضوعي للممارسات القاسية ضد شعب فلسطين، ويقرب المسافة بـين عنـوان القصيدة وخاتمتها؛ لِيعبر عن انتفاء قيمة الانتظار أمام آلة الدمار التي تغتال الحـب والأرض والإنسان.يقول[1]:

كان شَيء يشْبِه العنْقَاء

يبكِي دامِياً

قَبلَ أَن يسقُطَ في الماءِ

علَى مقْربةٍ مِن خَيمةِ الصياد...

ما نَفْع انتظاري وانتظارك ؟

وتأتي أسطورة العنقاء صريحة متجلية في قصيدة « مديح الظل العالي » حينما يقول[2]:

جربنَاك جربنَاك

من أَعطَاك هذَا اللغْز ؟ من سماك ؟

من أَعلاك فَوقَ جِراحِنَا ليراك ؟

فاظْهر مِثْلَ عنْقَاءِ الرمادِ مِن الدمار !

ويبدو أن درويشاً قد عمِد إلى إخفاء المخاطب بالمقطع الشعري السابق كرامـة له، وتمجيداً لكرامة الفدائي أو الشهيد التي منحه الله إياهـا، وكـأن المـوت الـذي يواجههم صورة أخرى من صور الولادة والتنامي والتكاثر الأسـطوري، وانبثـاق للحياة في السماء والأرض والإنسان، فتضحية الشهيد بروحه هي حياة له، وحريـة وتفاؤل وتجدد لشعبه.

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م3 ص 629.

(2) المرجع نفسه، م2،ص 350.

إلاّ أن درويشاً وفي القصيدة نفسها يعمد إلـى تحـوير العنـصر الأسـطوري (العنقاء) بنفي قدرته على الانبعاث والتجدد عنـدما يقول[1]:

أيوب ماتَ، وماتَتِ العنْقَاء، وانْصرفَ الصحابه

وحدِي. أُراوِد نَفْسي الثكْلى فتَأْبى أن تُساعِدني علَى نَفْسي

ووحدِي

كُنْتُ وحدِي

عنْدما قَاومتُ وحدي

وحدةَ الروح الأخِيره

ويمثل موت أيوب / وموت العنقاء / وانصراف الصحابة / جنوح درويش نحو الوحدة لإبداء حزنه وضيقه وحالة الحيرة التي تعتريه؛ ليؤكد تخلـي جميـع حكـام العرب عن نصرة شعب فلسطين، فأيوب الذي يستدعيه درويش هو رمـز لطـول الصبر وقد انتهى الصبر بموته، وكذا شعب فلسطين الذي نفد صـبره مـن طـول الانتظار، فقد انتظروا النجدة وصبروا على الهوان. ولكن ليس من مغيـث؛ وهنـا تُقلب الدلالة لأسباب موضوعية، ولا تغدو العنقاء رمزاً للتجدد والحياة، وإنما تغـدو أحد رموز الفراغ والوحدة، وتخلي الآخرين. وهو بذلك يمزج الأسطوري بالواقعي، ويعري من خلال موت العنقاء مفردات الحياة العربية المفككة، المجزأة الضعيفة.

وفي موضع آخر يستدعي درويش أسطورة العنقاء؛ لتعيد إليه الاستقرار النفسي بعدما تقدمت به الأيام، وأحس بأن قلبه فائض عن حاجته، لا حاجة له به عند دنـو أجله فيتمنى أن يكون حجراً قديماً في سور المدينة لا يشعر بحـرارة الحـب مـرة أخرى. ويشير أيضاً إلى أن الحياة قصيرة متناصاً مع ما ورد عن سيدنا نوح بـأن الحياة دخول من باب وخروج من آخر. وعنوان القصيدة « هي جملـة اسـمية » لا فعل فيها مطلعها يشي بأن درويشاً أراد للزمن أن يتوقف؛ لأن الفعل يقترن بالزمن، واستمرار حركية الزمن سينتهي به إلى مصيره المحتوم.

يقول[2]:

---

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م2،ص 354.

(2) درويش، لا تعتذر عما فعلت، ص 93 – 94.

هِي جملَةٌ إسميةٌ : فَرحِي

جريح كالغُروبِ علَى شَبابيك الغَريبةِ

زهرتِي خَضراء كالعنْقَاء. قَلْبي فَائِض

عن حاجتي، متردد ما بين بابين

الدخُولُ هو الفُكاهةُ، والخُروج هو

المتَاهةُ. أين ظِلي – مرشِدي وسطَ

الزحامِ علَى الطريقِ إلَى القِيامةِ ؟ لَيتَني

حجر قَديم داكن اللونَين في سورِ المدينَةِ

كستنائي وأَسود، طَاعِن في اللاشُعور

تُجاه زواري وتَأويل الظلال. ولَيتَ

للفِعل المضارِعِ موطئاً للسيرِ خَلْفي

أو أمامِي، حافِي القَدمين

ويبدو أن فكرة المصير تُسيطر على درويش من خلال حالة الجمود والإحساس بالسأم والرتابة التي تظهر في المقطع الشعري بتوقف دينامية الفعل المضارع تاركاً حياته بلا أثر فاعل، ولو كان لهذا الفعل أثر دينامي في حياتـه؛ لأحـرق العنقـاء وجعلها تُعيد بعثه من جديد. مثل زهرته الخضراء التي تعيش الشباب والتجدد الدائم.

وبعد فإن انزياحات العناصر الأسطورية في شعر درويش كثيـرة ومتـشعبة، وتحتاج وحدها إلى دراسة مستقلة، وقد اقتصرت الدراسة في هـذا الفـصل علـى العناصر الأسطورية الشرقية، ولم نتطرق إلى العناصر الغربيـة، خـشية امتـداد الدراسة التي لا تهدف إلى إحصاء العناصر الأسطورية في الثقافات المختلفة، بقدر ما تسعى إلى كشف الظاهرة المقصودة من خلال بعض الشواهد التي تَفـي بحاجـة الدراسة.

2.1 الانزياح الأسطوري في شعرعبدالوهاب البياتي

غالباً ما يؤدي اعتماد النص مرجعاً ما في مضمونه وبنائه إلى ظهور رواسب من ذلك الأثر في تشكيل الخطاب الشعري، وقد توسل البياتي بالتُراث والأسـطورة

والرمز والتاريخ والدين.. حتى غدت مكونات رئيسة فـي شـعره ((وقـد أخـذت الأسطورة حيزاً كبيراً في شعر البياتي حين دخلت البنية الأسـطورية نفـسها إلـى صلب القصيدة، التي استقطبت مجمل مكونات النص الأسطوري؛ لتظهر الشخصيات فاعلة متحركة ناطقة، والأحداث نامية، وكذلك الزمان والمكان، واجتماع كـل هـذه العناصر وغيرها، قد ترك أثراً واضحاً في تكوين خطاب شعري يمتزج بالخطـاب الأسطوري ويصدرعنه))(1).

ويبدو أن َالتفات البياتي للرمز الأسطوري واعتماده في شعره، كان من صـلب تجربته الشعرية، حين ارتبط بالأسطورة عن طريق الاتصال العميق بها، ليس عـن طريق القراءة وحسب ((وإنما عن طريق الاتصال الروحي المباشر بالطبيعـة))(2). ويرى البياتي أن الشعراء العرب استطاعوا ((من خلال ثقافاتهم البدئيـة والبدائيـة والتراثية والعصرية والعالمية، أن يمروا بكافـة دورات الحـضارات والحيـوات، فعاشوا تجربة الإنسانية منذ بدئها، وهذا ما منحهم القدرة على خلق النموذج البـدئي والأسطوري، من اليد الأولى؛ لأنهم عاشوا وسكنوا في الطبيعة بجانب معيشتهم في بطون الكتب))(3)، الأمر الذي جعل البياتي مندفعاً إلى سلوك هذا السبيل، لِما وجد فيه من إمكانات التعبير الواسعة، التي توفرها مثل هذه الوسائل التي جـاءت وليـدة ((شروط زمانية طامحة إلى الخلاص / الحريـة / الاسـتقلال / الثـورة، وجـاءت الأسطورة بوصفها معادلاً لهذه النزعة ومنجزة لأبعاد هذا الطموح علـى المـستوى الشعري))(4).

---

(1) الخاقاني، حسن عبد، الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي، رسالة دكتوراه، جامعة الكوفة، 2006 م، ص 313 – 314.

(2) البياتي،عبد الوهاب، ينابيع الشمس،(السيرة الشعرية)،دار الفرقد، دمشق، ط1، 1999م، ص 150.

(3) المرجع نفسه، ص 150 – 151.

(4) الرواشدة، سامح، مغاني النص،(دراسات تطبيقية في الشعر الحديث)، المؤسسة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2006 م، ص 95.

ويكشف البياتي في تجربته الشعرية عن وعيـه مفهـوم الرمـز والأسـطورة وقدرتهما على تشكيل موقف رؤيوي، يتخطى أبعاد الزمان والمكان، حين يغدو زمن الأسطورة هو كل الأزمنة، ومكانها هو كل الأمكنة، وقد قادتـه تجربتـه الثقافيـة والرؤية الشعرية كما يرى « إلى أبطال الأسـاطير والتـاريخ، الأحيـاء مـنهم والأموات، وفي مفترق طرقات العالم المختلفة، وقد تقبلتهم كلهم: الصوفي والعاشق والمحارب والثائر والمفكر، تقبلتهم بشكل وجودي، باحثاً عن لباب الثقافة الحية فـي تجربتهم »[1]، محاولاً تحويل كل رمز أو أسطورة إلـى واقـع، أو تحويـل الفعـل الإنساني إلى رمز، حيث يغدو الإنسان أسطورة « أي يعود إلى الأسطورة مثلما جاء منها، هذه الحركة المواربة التي كانت تتبادلها الطبيعة والإنسان بفكره وقلبه ورؤيته، والطبيعة بنظامها المعماري الدقيق »[2]، وقد وجد البيـاتي ضـالته فـي الرمـوز والأساطير حيث دفعته لاكتشاف الأقنعة فيقول في هذا الشأن: « لقد حاولت أن أُوفق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتنـاهي، بـين الحاضـر وتجـاوز الحاضر، وتطلب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنية، ولقد وجـدت هذه الأقنعة في التاريخ والرمز والأسطورة »[3].

وبعودته إلى القراءة العميقة والواعية للتراث الذي شكل مرحلة مهمة؛ لاكتشاف الرموز المناسبة والتعبير عنها، تأتي صعوبة الاختيار، فليس كل مـا ينتمـي إلـى الماضي يصلح للإفادة منه، وهنا لا بد من البحث « عن السمات الدالة التي تحملهـا الشخصية التاريخية والأسطورية، فبعض الشخصيات لا تصلح موضوعاً معاصـراً على الإطلاق؛ وذلك لخلوها من السمة الدالة فيها، ومن هنا تنشأ الصعوبة، لذلك لا بد من قراءة التراث قراءة عميقة من خلال رؤية علمية فلسفية شـاملة »[4]. وتـأتي أهمية التراث من كونه « يشكل مصدراً خصباً، يمد الشاعر بغير قليل مـن أدواتـه

---

(1) البياتي، ينابيع الشمس،ص 10.

(2) المرجع نفسه، ص 146.

(3) البياتي،عبدالوهاب، تجربتي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيـروت، ط 3، 1993 م،ص 40-41.

(4) البياتي، تجربتي الشعرية،ص 41.

الفنية، ويمنحه القدرة على فهم التجربة الإنسانية، التي تُعد مصدراً رئيـساً لإنجـاز التجربة الذاتية عند الشاعر، والتراث عند البياتي قاعدة وأساس؛ لأن الـسكنى فـي الآتي مشروطة بوعينا للماضي والإفادة منـ ـه، ولا تحـصل الإفـادة إلاّ بعمليـة انتقائية يقوم بها الإنسان باحثاً عن العناصر القادرة على الديمومة والبقاء ››[1].

وكان من آثار الفهم الواعي للتراث عند البيـاتي، أن ظهـرت فـي قـصائده شخصيات فاعلة ‹‹ منها الأسطوري، ومنها التاريخي – جسدت الحـب والاختـراع والمعاناة والتضحية، وعبث الجهد الضائع، والرغبة في الخلود أو الانبعـاث مـن جديد، وكان من بينها إيزيس وأخناتون وعشتار والإسكندر وسيزيف وبروميثـوس وأدونيس... بينما قدمت الحضارة العربية الإسلامية – في تصور البياتي – الحلاج والمعري وعائشة والخيام والمتنبي وديك الجن وطرفة بن العبد وغيـرهم، كمـا أن العصور الحديثة قدمت غاليلو وبيكاسو وغيفارا وهمنغواي وألبيـر كـامو ونـاظم حكمت وأراغون ولوركا.... الخ. هذا بالإضافة إلى الأمكنة مثـل إرم ذات العمـاد وبابل ودمشق ونيسابور وغرناطة وقُرطبة والفرات ››[2].

وقد أصابت الرؤيا الأسطورية عند البياتي القصيدة شـكلاً وبنـاء، وتـسربت عناصر الأسطورة نفسها؛ لتُصبح جزءاً أساسياً من بنية القصيدة، فاقتربت القـصيدة من الأسطورة نفسها[3]، من خلال استيحاء الأسطورة حين ‹‹ يجعل البيـاتي أفعـال الشخصيات التي يوظفها، مشابهة لأفعال أبطال الأساطير، من حيث القوة والـصبر والتضحية.. وغيرها فنحس روح الأسـ ـاطير متغلغلة فـي أبنيـة النـصـوص الشعرية ››[4]، أو من خلال توظيف الأسطورة عندما ‹‹ يلجأ البيـاتي إلـى التـراث الأسطوري، مستحضراً بعض جوانبه ليبني بها نصوصاً شعرية كاملة، وذلك بإعادة

---

(1) الرواشدة، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث،ص 22.

(2) صبحي، محي الدين،الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافيـة العامـة بغـداد، ط 1، 1987 م، ص 36.

(3) ينظر، الكبيسي، طراد، مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، منـشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1974 م، ص 14.

(4) الرواشدة، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث،ص 90.

بناء الأسطورة بصورة جديدة، تنسجم والهموم التي يحملها إياها. أو قد يلجـأ إلـى تركيب أسطورة بالجمع بين عدد من الأساطير »[1]، أو من خلال ابتكار الأسـطورة وخلقها بإعادة « صياغة الواقع صياغة جديدة، تفيد من التجربة الماضية ومعطياتهـا إلى حد بعيد، غير أنها ليست التجربة الماضية »[2]، حيث يسبغ البياتي على الأسماء والشخصيات المألوفة أو العادية ملامح أسطورية.

« ومحاولة خلق الأسطورة وتشكيلها والإفادة من إسقاطاتها التاريخية، لا يعني نفي العلاقة الجدلية بين نسق الواقع ونسق التاريخ، إن تغريب الواقع وامتلاك القدرة على تغريبه وأسطرته هو محاولة جديدة؛ لإيجاد نظام من العلاقات البنائية المتشابكة داخل بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر، فحتى الحديث اليومي المألوف يمكن أن يكون بعيد الإيحاء، ويمكن أن يؤسطَر ويرمز، ليكـون مـشبعاً بالـدلالات ذات الأحلام والرغبات والمطامح التي يمكن استشرافها حاضراً أو مستقبلاً »[3]. وبهـذا فإن عملية الخلق الأسطوري مرهونة بالحس الأسـطوري الذي « هو الإحـساس بخلق النماذج التي تخترق الواقع، وتنماز عنه شـكلاً ومضموناً، بما تمتلـك مـن مميزات،ويتعمق هذا الحس لدى المبدع بقدر ما يخلق نماذجه المميزة، التي تتوافـق في إطارها العام مع الرؤيا التي يعيشها المبدع، ويعمل على تحقيقهـا مـن خـلال الخطاب الذي يتبناه »[4]. وهذا يجعل من الأسطورة المنتجة صورة غيـر مطابقـة للعالم الواقعي، وإنما وظيفة تُقدم صورة العقل الإنساني عندما يمارس نشاطه لإيجاد نمط موازٍ للجانبين العقلي والاجتماعي، الأمر الذي يساعد الإنـسان علـى كـشف

---

(1)الرواشدة، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، ص 94.

(2) المرجع نفسه،ص 111.

(3) يونس، محمد عبد الرحمن، مقاربات نقدية في أهمية الأسطورة شعراً وفكراً، بحـث علـى شـبكة المعلومـات الإلكترونيـة، علـى الـرابط http://www.averroesuniversity.org/pages/myounys05.ppf

(4) العرود، أحمد ياسين، الحس الأسطوري في بناء الشخصية الروائية عند الطيـب صـالح، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد(3) العدد(4)، تشرين الأول، 2007 م، ص 182.

العلاقات القائمة بين ذاته والعالـم المحيط به؛ لخلـق حالـة مـن التـوازن بـين التناقضات التي يحياها[1].

وهكذا فقد كان لمجمل التحولات التاريخية في حياة البياتي أثرها في الاهتـداء إلـى الرموز والأساطير التي حملها عبء التجربة، وانطلق منها في بناء القصيدة انسجاماً مـع الحالة الشعورية التي تتيح للرمز أو الأسطورة تفجير دلالات كثيرة، تجعل النص الشعري منفتحاً أمام تأويلات لا متناهية. ومن هنا " تأتي إشكالية تلقي الرمز الأسطوري في الشعر العربي الحديث كله... من ثلاثة وجوه: الوجه الأول متأتٍ من غموض الرمز الأسطوري نفسه، وعدم حضوره في أذهان المتلقين. والوجه الثاني: متأتٍ من انحراف توظيف الرمز أو انحراف بناء الأسطورة عما وقر في أذهان الناس أو عرفوه عنها. والوجه الثالث متأتٍ من غموض الموقف المعاصر في ذهن الشاعر، حيث يوجه الأسطورة للتعبير عن مواقف غير واضحة الدلالة؛ فتزيد الأسطورة الموقف غموضاً))[2].

ويعتمد تحوير الأسطورة وانزياحها عن بنيتها الأصلية وعما وقر مـن بنيتهـا فـي أذهان الناس على قدرة الشاعر على توصيل الدلالة الكامنة في سياق التجربة الـشعورية التي ترد فيه، والبنية الشعرية التي تنمو بها، ما يتيح للشاعر إمكانات واسعة للتعبير عـن الفكرة التي يريد بناءها فنياً، وستعالج الدراسة في الصفحات الآتية الانزياح الأسـطوري، وخلق الأسطورة في مجموعة من النماذج التي تُمثل الظاهرة المقصودة.

1.2.1 أسطورة عشتار[3]:

أسطورة من أساطير الشرق القديم في حضارة بلاد ما بين النهرين، وتُعد مـن أساطير البعث والميلاد والتجدد. وهي جزء من التفسير الإنساني البدائي للتغيـرات

---

(1) ينظر، شاهين، محمد، مختارات نقدية من الأدب الغربي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991 م، ص 101.

(2) الرواشدة، مغاني النص، ص 95 – 96.

(3) عشتار: أو عشتروت إلهة الحب والجنس والخصب والحرب، عبدت باسـم أنانـا وعـشتار وعـشتاروت، مذكورة في العهد القديم بكثرة، أصبحت إيزيس وحتحور عند المـصريين، وأفروديـت وأرتمـيس عنـد اليونانيين وفينوس وجونو عند الرومان. ينظر،جفري،بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة، إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، العـدد (173)، المجلس الـوطني للثقافـة والفنـون والآداب، الكويت، مايو 1993 م،ص322.

التي تطرأ على مظاهر الطبيعة وتقلبات الفصول وما يصاحبها مـن حيـاة وفنـاء. وترتبط هذه الأسطورة دائماً بإله الخصب تموز رمز البعـث والتجـدد والـولادة الجديدة. وتتخذ الإلهة « إينانا » السومرية « عند البابليين اسم « عشتار ». وهي تهبط إلى العالم السفلي لتحرير زوجها تموز الأسير هناك. وذلك عكس « إينانـا » التـي أرسلت زوجها « دوموزي » للموت مكانها بعد أن صعدت من ذلك العـالم، وذلـك كشرط أساسي لتحريرها »[1]، وعادة ما يظهر الإله الذكر في أساطير الحـضارات المختلفة، لا سيما أساطير البعث والتجدد ابنا وزوجاً وحبيباً على نحو ما يلاحظ من ارتباط تموز بعشتار البابلية، ودوموزي بـ إنانا الـسومرية، وأدونـيس بعـشتار الفينيقية وأفروديت الإغريقية وفينوس الرومانية وبعل بعناة الكنعانيـة وأوزوريـس بإيزيس المصرية وزيوس بريحيا الكريتية. وتعود مظاهر الخصب والتجدد والنمـاء في المخيال القديم إلى « قوتين إلهيتين طبيعيتين هما الذكر / السماء / تموز، والأنثى / الأرض / عشتار، ثُم أخذ الإله الذكر يقوم بدور الأم الكبرى، فيموت فـي فـصل الجدب، ثُم يبعث في فصل الخصب؛ لتستقبله على الأرض، وتعم بلقائهما الحيويـة والحياة »[2]. وموت الإله لم يكن فناء، وإنما « هو عودة إلى أحـضان الأم الكبـرى، وتلبية لشهوتها العارمة إلى الذكر كي يخصبها ويرويها، ويبعث الحياة فيها؛ لتحقيق الولادة والتجديد والبعث من جديد »[3]. وبموت الإله رمز الخصوبة المودعـة فـي الوجود تعم طقوس الحزن والحداد في المعابد والمدن، ويبكـي المتعبـدون إلههـم الغائب الذي تخطفه أيدي الفناء في رحلته إلى العالم السفلي، عالم الأموات المظلـم حيث تنتظره قوى الفناء والدمار، ثُم تقوم الإلهة الأنثى المتعطـشة للقـاء ابنهـا أو زوجها أو عشيقها بفعل الإحياء، فتخرج الإله الذكر رمز الخصوبة من براثن العالم السفلي بداية فصل الربيع، وتُقام من أجل هذه العودة طقوس بهيجة تُمـارس فيهـا عادات وعبادات ذات دلالة جنسية رمزاً للتوالد والإخصاب واستمرار الحياة. وهكذا

---

(1) بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ص 374.

(2) الديك، إحسان، أسطورة الواقع في شعر وليد سيف، مجلة جامعة النجاح للأبحاث،(العلـوم الإنسانية)،المجلد (22) العدد (5)، 2008 م، ص 1543.

(3) المرجع نفسه، ص 1543.

فإن الأرض هي « الأم المغذية، يخصبها الإله الذي أراد الخير للبشر، وحين تسكب السماء منيها في حضن الأرض المتعطشة للإخصاب؛ فإنها تُحقق بذلك اتحاد العلوي (الروحي) مع الأرضي (المادي)، وهذا الاتحاد هو أساس الحياة ومبررها »[1].

وقد اتجه البياتي لتوظيف هذه الأسطورة بما تحمله من أبعاد دلالية، وقوالب رمزية مكنته من التعبير عن قضايا الواقع، ومن « الفكرة ذاتها انطلق معظم الشعراء المعاصرين... في توظيفهم لهذه الأسطورة، حيث أفادوا منها كثيراً وجعلوها تُؤدي أغراضا دلالية وفنية متعددة، ورأوا فيها رمزاً لثورة عارمة تُعيد الحياة الكريمة للشعوب المضطهدة التي تُقارع الظلم والطغيان، وانبعاثاً شاملاً لهذه الأمة من غفوتها وانحطاطها »[2].

ووظفَ البياتي أسطورة (عشتار) بدرجات متفاوتة، فهي بؤرة النص الشعري كله حيناً، وبؤرة للصورة الشعرية حيناً آخر. وقد أخذت هذه الأسطورة في شعر البياتي جوانب متعددة ومختلفة، منها المعشوقة والوفية والمانحة للخير والنماء واليائسة والعاجزة.... [3] « إلاّ أن تفاؤل الشاعر بالتجاوز، لا يرافق توظيفه هذه الأسطورة دائماً،وإنما نجدها باكية حزينة، لما أصاب الأمة، ولما حل بها، فتُعلن عجزها؛ ليجعل البياتي من الواقع المسيطر على حياتنا أمراً صعب الزوال »[4].

ففي قصيدته (العودة من بابل) من ديوان (الذي يأتي ولا يأتي) يعمد البياتي إلى تشويه العنصر الأسطوري (عشتار) بطريقة مختلفة عن أصل الأسطورة، وعما وقر من صفاتها في أذهان الناس، حيث تبدو عاجزة عن فعل الإخصاب والبعث، وغير قادرة على بعث تموز. بالرغم من توسلات الشاعر إليها للقيام بدورها؛ لبعث الروح في مدينة بابل التي تنتظر البعث منذُ أمدٍ طويل.يقول[5]:

---

(1) الشواف، ديوان الأساطير،(سومر وأكاد وآشور)، الكتاب الأول، ص 16.

(2) بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، ص 79.

(3) ينظر، الرواشدة، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، ص 95.

(4) المرجع نفسه، ص 95.

(5) البياتي،عبد الوهاب، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2001م، ص 383.

بابلُ تَحتَ قَدمِ الزمان
تَنْتَظِر البعثَ، فَيا عشْتَار
قُومِي املَئي الجِرار
وبللي شِفَاه هذَا الأسدِ الجريح

ويبدو أن البياتي يزاوج في القصيدة بين دورين تُؤديهما (عشتار) كونها آلهة الخير والنماء ومانحة العطاء من جهة، وآلهة الحرب والقتال مـن جهـة أخـرى، ويكشف البياتي عن دورها كآلهة للحرب والقتال من خلال مقولته « الأسد الجريح » الذي هو رمز من رموز عشتار، فيظهر جريحاً ظامئاً يبدو عليـه فعـل الانهـزام والسقوط معادلاً الحالة التي يعيشها الشاعر في عدم القدرة على التغييـر وتحقيـق الثورة. فعشتار عاجزة ومشوهة لا تستطيع القيام بفعل الانبعاث والنهوض.

يقول[1]:

لكِنما عشْتَار
ظَلَتْ علَى الجِدار
مقْطُوعةَ اليدين، يعلُو وجهها التراب
والصمتُ والأعشَاب
حجراً أَخْرس في الخَرائبِ الكَئيبةِ

ويدعو البياتي (عشتار) إلى العودة إلى أسطورتها الحقيقية علها تعـود مـن جديد متجددة قادرة على أداء طقوسها السرمدية في البعث والإحياء حيث (تمـوز) في هذا الأوان غير قادر على العودة إلى الحياة.يقول[2]:

- أَيتُها الحبيبة !
عودِي إلى الأسطُوره
سنْبلَةً، شَمساً بِلا ظَهيره
امرأَةً مِن الدخَان، جرةً مكْسوره
- تَموز لَن يعود للحياه

---

(1) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة،م2،ص 384.
(2) المرجع نفسه، م2، ص 384.

قَآهٍ ثُم آه

ويتضح أن تموز القصيدة غير تموز الأسطورة، وعشتار القصيدة غير عشتار الأسطورة في المقاطع السابقة، وبهذا المزج بين الشعري والأسطوري، يبرز المنحى التجديدي في عملية توظيف التراث، الأمر الذي يضفي على التجربة الشعرية بعـداً فكرياً سمح للبياتي بتجسيد رؤيته للحياة والموت، ((أما من الناحية الفنية فيتَضح أن الرمز الشعري، سواء أكان أسطورياً أم تاريخياً، ليس قالباً جاهزاً أو نظاماً إشارياً، يتكرر بدلالته ومعناه في جميع النصوص، بل هو نتيجة لكل ممارسة شعرية جديدة تطمح لأن تكون متفردة في طريقتها وأسلوبها. فالشاعر أثناء عملية الإبداع والكتابة يصنع رموزه بطريقته الخاصة وفق ما تمليه عليه تجربته ورؤيته))[1]،فالبياتي فـي المقاطع الشعرية السابقة لم يأخذ الرمزين (عشتار وتموز) بدلالتهما الأسطورية التي عرفت في أصل الأسطورة، وإنما راح يبني إلى جانب تلك الدلالة، دلالـة أخـرى مخالفة لها تماماً بطريقة التناص العكسي مع أصل الأسطورة، أو قلب الدلالة.

لقد صور البياتي (عشتار) في حالة من الجمود والعجز، فهي لم تُحقـق فعـل الإخصاب ولم تستطع إعادة تموز إلى الحياة، بل ظلت جامـدة هامـدة، مقطوعـة اليدين، يعلُو وجهها التراب، حجراً أخرس في الخرائب الكئيبة بلا حياة، لكن الأمـل بتحقق الثورة في أعماق الشاعر موجود، وإن كانت عشتار اليوم عاجزة ومهزومة، فهي في الغد ُأخرى قادرة ومنتصرة. وهكذا فالبياتي يملك القدرة، بما يمتلـك مـن أدوات فنية،على تطويع العنصر الأسطوري، بإعادة الأمل المنتظر إلى الحياة بعدما شحن العنصر الأسطوري بدلالات الخصب والنماء عنـدما أعـاد(عـشتار) إلـى أسطورتها الأولى؛ لتكتسي صفاتها التي وقرت في الأذهان، وتتساوق هذه السمة مع رفض الإنسان الفطري لأشكال الظلم والاستعباد والتطلع إلـى الحريـة والثـورة، فيصيح الشاعر، وكأنما الصياح ترتيلة طقوسية تُعيد الأمل المنتظـر والبعـث مـن جديد. يقول[2]:

صِحتُ علىَ أَطْلالِها : عشْتَار !

---

(1) بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، ص 81.

(2) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص 384.

فَصاحتْ الأحجار

عشْتَار، يا عشْتَار، يا عشْتَار !

تَصدع الجِدار

وغَاب في الخَرائبِ القَمر

وانْهمر المطَر

وهكذا فإن نداء الشاعر يحيى الأمل بعودة عشتار التي تتخذ دلالة إيجابية في المقطع الأخير من القصيدة، من خلال تصدع الجدار الذي يقف عائقاً أمام تحقيق الأمل، وانهمار المطر الذي يعيد الحياة للأرض بعد انتظار طويل، والبياتي في هذا المقطع يجعل الأسطورة تنزاح عن أصلها مرة أخرى على نحو مختلف حين جعل الآلهة الأنثى (عشتار) تقوم بفعل الاستمطار بدلاً من الإله الذكر الذي اقترن بهذا الفعل في التراث الأسطوري القديم.

وفي موضع آخر يطلق البياتي على (عشتار) اسم الأنثى الواعدة، التي تموت وتُبعث على مر العصور، ولدت من زبد البحر كما جاء في أصل الأسطورة [1]، وهي عنقاء الحضارات التي ترمز إلى التجدد، وانتصار الحياة على الموت، وهي أنثى(بروميثوس) سارق النار الذي قدم نفسه فداء لخير البشرية.يقول[2]:

طِفْلَةٌ أَنْتِ وأُنْثَى واعِدةٌ

ولِدتْ مِن زبدِ البحرِ ومِن نَارِ الشموسِ الخَالِدة

كُلما ماتَتْ بعصرٍ بعِثَتْ

قَامتْ مِن الموتِ وعادتْ للظهورِ

أَنْتِ عنْقَاء الحضاراتِ

وأُنْثَى سارقِ النيران في كُل العصور

وفي المقطوعة السابقة استطاع البياتي توظيف عدد من الأساطير في مقطع شعري قصير، دونما إقحام أو ازدحام، بل تضافرت هذه الأساطير؛ لتبني أسطورة جديدة. «إذ قامت المقطوعة على ثلاث أساطير هي أسطورة عشتار، رمز

(1) ينظر، بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ص 320.

(2) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص 476.

الخصب، والعنقاء رمز التجدد والخلود، وأنثى سارق النيران »[1] مـن الأسـطورة الإغريقية. ويبدو أن البياتي قد كشف لغز عشتار الرمز الأكثر تعقيداً فـي شعره « فكل سر من أسرارها يفضي إلى سر آخر. وما نكاد أن نمسك بها في صورة حتى تحلّ إلى أخرى، أو تقبض عليها في هيئة حتى تنقلب إلى نقيضها »[2]. تتجلى وتخبو، وتطاوع البياتي في تمظهراتها، وتشع من ثنايا النصوص « هي ربة الحياة وخصب الطبيعة، وهي الهلاك والدمار وربة الحرب. في الليل عاشقة، وفي النهـار مقاتلـة ترعى المواقع، وتغشى المـذابح. هـي الأم الـرؤوم الحانيـة، راعيـة الحوامـل والمرضعات الحاضرة أبداً قرب سرير الميلاد، وهي البوابة المظلمة الفاغرة لالتهام جثث البشر، وهي ربة الجنس وسرير اللذة، وهي من يـسلب الرجـال ذكـورتهم، ويخصى تحت قدميها الأبطال. هي القمر المنير وهي كوكب الزهرة، هـي النـور ورمزها الشعلة الأبدية، وهي العتم والظلمة وما يخفى، وهي الشافية، هي العـذراء الأبدية، وهي الأم المنجبة، هي البتول وهـي البغـي المقدسـة... التقـت عنـدها المتناقضات، وتصالحت المتنافرات »[3].

وفي قصيدته « قصائد حب إلى عشتار » من ديوانه « الكتابة علـى الطـين » يحمل البياتي(عشتار) دلالة سلبية غير تلك التي ارتبطت بها بوصفها الأم الكبـرى آلهة الخصب والنماء، وينحرف بالأسطورة عن دلالتها الأولـى، حينمـا يـشبهها بالسروة العقيم التي تذرف الدموع في ليل الشتاء الطويل.يقول[4]:

تَذْرِفُ السروةُ في الليل دموع العاشِقَةِ
وتُعري صدرها للصاعِقَةِ
وعلى أقْدامِها يسجد عرافُ الفُصول
عارياً أنْهكه البرد وغَطى وجهه ثَلْج الحقُول
يخْدِشُ الأرض، يعريها

(1) الرواشدة، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث،ص 98.
(2) السواح، لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة،ص 28.
(3) السواح، لغز عشتار،الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة،ص 28.
(4) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة،م2،ص 473.

يموتْ

تَاركاً قَطْرةَ نُورِ

بين نَهديها الصغيرين وفي أَحشَائها رعشَةَ بركَانٍ يثُور

حيثُ تَنْشَق البذُور

تَرضع الدفء مِن الأعماق، تَمتَد جذُور

لتُعيد الدم للنَبعِ وماء النهرِ للبحرِ الكَبيرِ

والفَراشَاتِ إلَى حقْل الورودِ

فَمتَى عشْتَار للبيتِ مع العصفُور والنور تَعود ؟

لقد أكسب البياتي(عشتار) دلالات سلبية من خلال وصفها بالسروة العقيم الذي تذرف الدمع في ليل سيطرت عليه قوى الظلام والسلب والجهل، وجسد هذا الواقـع من خلال فصل الشتاء الذي يموت فيه (عراف الفصول) تموز، لكن تمـوز يتـرك قطرة الأمل التي تحمل في طياتها دلالة انتظار البعث والولادة الجديدة، في الأرض المخدوشة العارية، إنه يسكن في هذا الوقت عالم الأمـوات، وعـاجز عـن فعـل الإخصاب والإحياء، والبياتي يؤمن برؤيا استشرافية تكمن بولادة الحياة من المـوت من خلال طقوس الانبعاث والتجدد، فبموت تموز تتحقق ولادة ثانية، حـين تنـشق البذور ويعود الدفء إلى نسغ الأرض ويعود النبع للتدفق دماً، ويعود فضاء الحرية وانفتاح الأفق أمام فراشات الحقول بخروجها من شرنقاتها نحو العــالم الجديـد، كإرهاص من إرهاصات الثورة ومتطلب من متطلباتها. وفي نهاية المقطع الـشعري تفتح القصيدة تساؤلاً عن زمن تحقق الولادة الجديدة، الثورة، فمتى عشتار للبيت مع العصفور والنور تعود ؟ وبذلك يترك البياتي انبعاثاً رؤيوياً في أعماق النفس رغبـة بتحقيق ولادة ثانية تتجاوز الواقع المظلم إلى فضاءات الحرية والنّـور أو « رؤيـا تتخطّى هذا العالم؛ لتبدع عوالم مثالية لا متناهية في فردوس العــالم المفقود »[1].

---

(1) عوض، ريتا، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحـديث، المؤسـسة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1978 م، ص 162.

2.2.1 أسطورة بروميثيوس:

يعد بروميثيوس من أشهر الأبطال الأسطوريين في الميثولوجيـا الإغريقيـة، ويذكر تاريخ الأساطير الإغريقية أن آلهة الأولمب أرادت أن تخلق الكائنات الحيـة الفانية فوق الأرض، فكلفت (إبيميثيوس) بأن يمنح تلك المخلوقات الصفات الخاصـة بها، أما (بروميثيوس) فيكتفي بالمراقبة، وقد أعطى (إبيميثيوس) بعـض الكائنـات القُوة دون السرعة، وزود بعضها بتقنيات لتحمي نفسها، فمنها ما يطير ومنهـا مـا يتخذ من الأرض جحوراً، ومنها ما يتخذ البحر مسكناً، وهيأ لتلك الكائنات طعامـاً مختلف الألوان والأشكال، فبعضها يتغذى من حشائش الأرض، وبعضها من ثمـار الشجر وجذورها، أما المتوحش منها فأعطاه الحيوانات كغذاء، أما الإنسان فيقتـات من الثلاثة. ولاحظ (بروميثيوس) أن أخاه أهمل الإنسان فتركه ضعيفاً، عاري الجسم والقدم وبلا أسلحة دفاعية، حينها تسلل (بروميثوس) إلى جانب الأولمب وسرق فنون أثينا الآلية، وسرق النار، ووهب كل ذلك للإنسان؛ ليصبح مزوداً بجميـع وسـائل الحياة. ولم يكن معنى النار التي اختص بها سكان الأولمب مقتصراً علـى طهـي الأطعمة، وتأمين الدفء، بل كان النور الذي يمثل ازدياد الوعي الإنساني. عندها قام (زيوس) كبير آلهة الأولمب بمعاقبة بروميثيوس بشدة، فقيده بصخرة كبيرة، ثم يأتي طائر الرخ في النهار؛ ليفترس كبده الذي يعود إلى النمو ليلاً إعداداً للوليمة الآتيـة، وهكذا يكون بروميثيوس قد فضل العقاب من أجل تقدم الجنس البـشري(1). وتُعـد أسطورة (بروميثيوس) ((من الأساطير التي استهوت الشاعر العربي المعاصر فـي بحثه عن نموذج قوي يستطيع أن يجسد من خلاله رغبته في الانتصار والتحرر من القيود والحواجز، والتطلع إلى المعرفة بهدف تخليص الإنسان من التبعية الإلهيـة، وجعله سيداً حراً يصنع حياته ويقرر مصيره بنفسه))(2).

---

(1) ينظر، شعراوي، عبد المعطي، أساطير إغريقية، ج 1، الهيئة المصرية العامـة للكتـاب، 1983 م، ص 83 – 94.و سلامة، أمين، الأساطير اليونانيـة والرومانيـة، دار الثقافـة العربية، القاهرة، 1988 م، ص 16 – 20.

(2) بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة،ص 85.

وقد وظف البياتي أسطورة (بروميثيوس) في غير موضع من شعره، وتعامل مع هذا الرمز لما فيه من سمات المشابهة الخاصة بينه وبين عمومية الرمز، الأمـر الذي أكسب هذا الرمز الخصوصية في بناء بعض قصائده كونه يمثل ضميراً إنسانياً جمعياً ويرتبط بذاتية البياتي في الوقت نفسه. ويلاحظ الـدارس لخطـاب البيـاتي الشعري بدءاً من ديوانه « سفر الفقر والثورة» 1965 م، وانتهـاء بديوانه « سـيرة ذاتية لسارق النار» 1974م، أسلوباً ثورياً، وخطاباً متمرداً علـى تلـك الأوضـاع السائدة آنذاك[1]، التي تتمثل في الظلم والفساد ومصادرة الرأي وغياب الحرية... ما جعل البياتي يلجأ إلى النموذج البدئي والمخلوق الأسطوري للنفاذ إلى آفـاق جديـدة يمتزج فيها الواقعي بالأسطوري، ومن بـين هـذه الرمـوز البطـل الأسـطوري بروميثيوس، الشخصية التي تحمل معاني التضحية والفداء والثورة، وتحمـل الألـم والقسوة والعذاب من أجل إسعاد الآخرين، وإنهاء عذاباتهم والوصـول بهـم إلـى الانعتاق والخلاص.

ويرى سامح الرواشدة أن بداية البياتي مع سارق النار كانت « بداية سلبية، فقد ظهر في قصيدة « سارق النار » مخذولاً، فاقداً ثقته بـالآخرين، مؤمنـاً بالـصدفة العمياء، التي رمته في غياهب السجن. فالبياتي لم ير في إنجـازه عمـلاً عظيمـاً، يستحق معه أن يصبح رمزاً لبطولة فاعلة »[2]، وهكذا فقد حـول الأسـطورة عـن أصولها الأولى التي ارتبطت بها حين يظهر بروميثيوس وقـد ضـاعت جهـوده، وأخفقت تضحياته، بحسب رؤية تعتقد بتقديم التضحية لمن لا يستحقها، مـن خـلال تأكيد الذات وانفرادها وما يسيطر عليها من شعور بعبـث التـضحيات، وضـياع المعاناة. يقول في قصيدته « سارق النار » من ديوان « أباريق مهشمة »[3]:

دارُوا مع الشمسِ فانْهارتْ عزائمهم

---

(1) ينظر، طالب، عبدالقادر، مقال بعنوان "التناص الأسطوري في الشعر العربـي المعاصـر، قراءة في شعر عبدالوهاب البياتي"، منشور علـى الـشبكة المعلوماتيـة، علـى الـرابط الإلكتروني، http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=13847

(2) الرواشدة، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث،ص 105.

(3) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة،م1،ص 97.

وعاد أولهم ينعى على الثاني

وسارقُ النار لم يبرح كعادتِهِ

يسابِقُ الريح مِن حانٍ إلى حان

ولم تزلْ لعنَةُ الآباءِ تَتْبعه

وتَحجب الأرض عن مِصباحِهِ القَاني

ويظهر البياتي وقد من بتضحيته من أجل البشر الذين لا يستحقون مثـل هـذه المعاناة، على العكس تماماً مما فعل بروميثيوس الذي لاقى العذاب المؤلم متفانياً من أجل غيره. يقول(1):

عصر البطُولاتِ قد ولى وها أنَذَا

أعود مِن عالَمِ الموتَى بِخُذْلان

وحدِي احتَرقْتُ ! أَنَا وحدِي ! وكم عبرتَ

بِي الشموس ولم تَحفَلْ بأحزاني

وتتجلى أسطورة (بروميثوس) في بعض إشاراتها لثيمة المغامرة التـي كانـت السبب الرئيس في تحقيق السعادة للبشر، عندما يمسك بالنهار وهو يولي هارباً فـي عربات النار، وقد حصل على سر سعادة الناس رغم الألم الذي ينتظره كل مـساء؛ عقاباً له بسبب تضحيته، وانحيازه للبشر. يقول في قصيدته « الجرادة الذهبية » مـن ديوان« الموت في الحياة »(2):

مددتُ للشمسِ يدي، فَاخْضرتْ الأَشْجار

أمسكْتُ بالنهار

وهو يولي هارباً في عرباتِ النار

تَوهج الرماد في أَصابِعي وطَارتْ العنْقَاء

ويقول في مقطع آخر من نفس القصيدة(3):

بكى أبو العلاءِ

(1) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة،م1،،ص 97 – 98.

(2) المرجع نفسه، م2،ص 454.

(3) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م1،ص 457.

وهو يراني في ثِيابِ الأسر

ينْهشُ صدري النسر

منْتَظِراً مع الملايين طُلُوع الفَجر

ويبدو البياتي في هذه القصيدة رمزاً لمن يضحي فـي سبيل الإنسانية وفجرها الجديد، حين يراه رهين المحبسين أسيراً، وقد نهش صدره النسر في انتظار الخلاص منتظراً مع ملايين البشر بزوغ فجر جديد يتجاوز الواقع المر الأليم. وهكذا فقد وظف البياتي هذه الأسطورة بروحها المعبرة عن معاني الفداء والتضحية والاستشهاد دونما ذكر لاسمها، وإنما من خلال الروح البروميثيوسية التي غاصت في أعماق القصيدة الباحثة عن العدالة والخير والنور.

3.2.1 أسطورة عائشة:

يتردد رمز عائشة كثيراً في شعر البياتي، وهي ليست أسطورة ماثلة ومعروفة، بل تمثل قدرة الشاعر على خلق الأسطورة وابتكارها، وعمدت الدراسة هنا لمعالجة تحولاتها عينها، كونها تُعد الشخصية المركزية المستقطبة للتراث الإنساني بشكل عام، يتخطى بها البياتي الواقع؛ ليصل إلى الرمز المطْلق الذي ينشده في شعره، وتأتي قوتها من خلال السطوة التي تُمارسها بفضل تواجدها في قصائد كثيرة في شعره، لا سيما في ديوانه « بستان عائشة »، وقد أصبحت جزءاً لا يتجزأ من الملكية الشخصية للبياتي، ورمزاً خاصاً بالشاعر ترتبط به ارتباطاً لا فكاك منه، إنها تفيض من منبع أسطوري، وتُشكل استعارة جذرية، « ففي نمط التفكير الاستعاري، تُوجد جذور التفكير الديني والأسطوري والشعري على حد سواء »[1]، فهي بما تمتلك من دلالات قادرة على « صهر الأساطير والأحلام المجنّحة والطقوس المضادة ودورات الحياة والموت، ومحاولات الخروج من الدورات بالتوق إلى الاكتمال، صراع

---

(1) كاسيرر، آرنست، اللغة والأسطورة، ترجمة:سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، ط 1، 2009 م، ص 15.

الوجود والعدم، النفـي والإثبات، الحضور والغياب، الرغبة في التفوق والمجـاوزة والتوصل والاتصال الأكمل»[1].

ويرى سامح الرواشدة أن البياتي « ينتقل « بعد صدور ديوانه « الذي يأتي ولا يأتي » نقلة فنية بارزة، فتتجاوز الشخصيات ملامحها الواقعية، ويتجاوز بها توظيف الأسطورة أو استيحائها، إذ يلمس قارئ دواوينه «الذي يـأتي ولا يأتـ ـ ـي » و « الموت في الحياة » و « الكتابة على الطين » و « كتاب البحر » و « مملكة السنبلة » و« قصائد حب على بوابات العالم السبع » أن النص يصاغ بما لم نعهده سابقاً في « أباريق مهشمة » و « المجد للأطفال والزيتون » و « سفر الفقـ ـ ـ ـر والثـورة »[2].

وهنا تأتي مرحلة التحول والخلق الفني والإبداعي فيصبح البياتي صانعاً للأسـطورة بإعادة « صياغة الواقع صياغة جديدة، تفيد من التجربة الماضية ومعطياتها إلى حد بعيد، غير أنها ليست التجربة الماضية »[3]، ما جعله يسبغ على كثير من الشخصيات والأماكن التي يتناولها في شعره صفات أسطورية، ويـصنع لغتـه معتمـداً علـى الوشائج التي تربط النماذج البدئية والغوص في التراثين العربي والعالمي؛ لتحقيـق رؤيته الشعرية من خلال الرموز الأكثر شيوعاً في شعره، وأهمها الرمـز الـشامل والأكثر إشكالية والتصاقاً به، رمز عائشة القادر « على الانفتاح والتعـدد والتنـامي المستمر... يعيد في تشكلاتها المتحولة، وأبعادها الرمزية المتنوعة صهر الأساطير والتجارب الدالة على الحب. بحيث أصبحت رمزاً شعرياً كبيراً قابلاً لكل صورة من صور الحب والخلق والولادة، فتقمصت كُل الوجوه »[4].

لقد أصبحت عائشة محوراً وجوهراً أنثوياً متكرراً في شعر البيـاتي ورمـزاً أساسيـاً من رموزه الخاصة والخالصة، صاغه صياغةً أسطورية؛ ليكـشف مـن

---

(1) عبد الحميد، شاكر،الحلم والرمز والأسطورة، (دراسات في الرواية والقصة القصيرة فـي مصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998 م، ص 13.

(2) الرواشدة، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث،ص 111.

(3) الرواشدة، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث ، ص 111.

(4) حسانين، محمد مصطفى علي، خطاب البياتي الشعري،(دراسة فـي الإيقـاع والدلالـة والتناص)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط 1، 2009 م، ص 206.

خلاله عن مواقفه الإنسانية، ويعكس فيه رؤيته للكون والحياة. وتبدو عائشة أسطورة البياتي المبتكرة « تقوم على محور هو « الحب – الثورة ». ولعله ليس مستغرباً أن تُصبح الثورة وجهاً من وجوه الحب، أو يصبح الحب فاعلية ثوريـة قـادرة علـى التغيير. فالحب إهاب واسع يشمل الثورة والتمرد، والنضال الإنساني بأكملـه؛ لأن شخصيات البياتي تُمارس نوعاً من الحب حين تثور، والبياتي نفسه يسعى وراء بعث وولادة جديدين، وهما مرتبطان بالحب بمعناه الواسع، والبحث عن المدينة الفاضلة، هو بحثٌ عن الحب، الذي يتفيأ ظلاله الهاربون من الظلم، والمـشردون والمنفيـون والفقراء »[1]. وقد حرص البياتي منذ أن ابتكر هذا الرمز أن يوفر في صور عائشة جواً أسطورياً يتمثل في عدة مظاهر،أهمها[2]:

1- الإصرار على البداية من حيث كان بدء الحياة زمنياً.
2- الحرص على خلع صفات بعينها عليها مثل الأزلية والبراءة.
3- تكرار خلق نوع من التجانس والتماهي والامتزاج بين كل من عائشة وبعض الرموز الأسطورية القديمة مثل إيزيس وعشتار وسميرأميس وغيرها.

ويرى البياتي نفسه في عائشة رمزية متجددة تتماهى مع أساطير البعث والتجدد مثل أدونيس وتموز والعنقاء فيقول: « إذا كانت عائشة قد ماتت في(المـوت فـي الحياة) فلا يعني هذا أنها قد ماتت إلى الأبد وإنما يعني أن ولادة جديدة تنتظرها في زمان ما ومكان ما من هذا العالم »[3]، وهكذا فقد وجد البياتي « رمـوزاً شخـصية ملائمة، تُجسد رؤياه تجسيداً حاراً، وتمنحها شكلاً درامياً نامياً. لقـد عاشـت هـذه الرموز حياة حفلت بعنصر الصدام، ومواجهة التخلف أو التزييف أو البطش، وكانت تُمثل، حتى في موتها، استماتة الإنسان وإرادته الضارية »[4]. وقد تكون عائشة« أكثر رموز البياتي استخداماً للتعبير عن هذا النزوع، الـدافق، الملِـح، فهـي تتكـرر،

---

(1) الرواشدة، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث،ص 112.

(2) محمد،عبد الناصر حسن،الحب عند رواد الشعر الجديد رموزه ودلالته، ص 185 – 186.

(3) الصائغ،عدنان، والنّصار، محمد تركي،عبد الوهاب البياتي، ما يبقـى بعـد الطوفان،نـادي الكتاب العربي، 1992 م، ص 104.

(4) العلاق، فـي حداثة النص الشعري،ص 71.

باستمرار؛ لتؤكد عمق هذا الهاجس الذي يشكل قطباً عميقـاً فـي تجربـة البيـاتي ورؤياه»[1].

ففي ديوانه « الذي يأتي ولا يأتي » تظهر عائـشة فـي قـصيدة (المـ ـوتى لا ينامون) وقد خضعت للموت هي و « أورفيوس » فانتشر الموت فـي مكونـات النص، وكأنما الشاعر / أورفيوس عاجز عن إعادتها إلى الحياة بعدما رحلتْ إلـى العالم السفلي. يقول[2]:

ماتَتْ على سورِ الليالي، ماتَ « أورفيوس »

وماتَ في داخِلِكَ النهر الذي أَرضع نيسابور

غير أن البياتي يمتلك الرؤيا التي تمنح عائشة البقاء، وتُكسبها التجدد والانبعاث فإذا ماتت في محيط يمثل الغربة والعجز والشيخوخة واليأس، فإنها تحيا في عالم آخر يتجاوز الواقع ويتجاوز قسوة الموت وحِدته. يقول[3]:

عائشَةُ ماتَتْ، ولكِنني أَراها تَذْرع الحديقَةْ

فَراشَةً طَليقَةْ

لا تَعبر السور ولا تَنَام

لكن الأمل في تجاوز الواقع باقٍ يراوح مكانه، فهي وإن كانت فراشة طليقـة، فإنها لاتستطيع عبور السور الذي يشكل حاجزاً أمام الفعل الايجابي، وفعل التغييـر يتطلب الكفاح والنضال للحرية، كما الحرية الحمراء التي لا يدق بابها إلاّ بالأيـدي المضرجة بالدماء، وهكذا تنتهي القصيدة بموقف انتظـار يولـد مـن التـضحيـة والموت. لترى نيسابور / المدينة الفاضلة النور. يقول[4]:

وخَضبي بالدمِ هذا السور

وَأَيقظي النهر الذي في داخِلي ماتَ ورشي النور

في لَيل نيسابور

---

(1) العلاق، فـي حداثة النص الشعري ،ص 71.

(2) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة،م2،ص 379.

(3) المرجع نفسه، م2،ص380 .

(4) المرجع نفسه، ص 380 .

ولتَبذُري البذُور

فِي هذِه الأَرضِ التي تَنْتَظِر النشُور

ويتكرر هذا المشهد في قصيدة «الذي يأتي ولا يأتي» التي تحمل عنوان الديوان عندما «تمتزج عائشة والأمة في ذات واحدة، حين تنتظر الأمة الخلاص القادم من بلاد الشام، والمتمثل في الحبيب الذي تنتظره عائشة وهي غارقة في المابين – الموت والحياة – إلى أن يحين وقت الثورة واللقاء»[1]، غير أن فعل الانتظار يصدر عن عائشة نفسها. يقول[2]:

عائشَةُ ماتَتْ، ولكِنني أَراها تَذْرع الظلام

تَنْتَظِر الفَارِس يأْتي مِن بِلادِ الشام

وتبقى ثنائية الحياة والموت متلازمة في ثنايا القصيدة لتأكيد فكرة خروج الحياة من رحم الموت، والأمل الذي يسكن أعماق البياتي المتمثل في صحوة الأمة ونهوضها من جديد، ويجعل البياتي عائشة رمزاً للخصوبة رغم موتها، فتعود على هيئة السحابة أو المطر لتخضر مدينة العشق / نيسابور / المدينة الأفلاطونية من جديد. يقول[3]:

عائشَةُ ماتَتْ، ولكِنني أَراها مِثْلَما أَراك

قَالَتْ، ومدتْ يدها : أَهواك

وابتَسم الملاك

فَلتُمطِري أَيتُها السحابةُ

أَيان شِئْتِ، فَغَداً تَخْضر نيسابور

تَعود لِي مِن قَبرِها المهجور

تَمسح خَدي وتُروي الصخْر والعِظَام

- يأْتي ولا يأْتي، أَراه مقْبِلاً نَحوي، ولا أَراه

تُشير لِي يداه

(1) الرواشدة، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث،ص 114.

(2) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة،م2،ص 381.

(3) المرجع نفسه ،م2،ص 381.

مِن شَاطِئ الموتِ الذي يبدأُ حيثُ تَبدأُ الحياه

وفي قصيدته « ميلاد عائشة وموتها في الطقوس والشعائر المنقوشـة باللغـة المسمارية على ألواح نينوى »، تظهر تحولات عائشة إلى عشتار، فتصبح عـشتار آلهة الخصب والحب إحدى تجليات عائشة، حين تظهر عودتها مع تموز وقد مثلـت دورة الحياة واستمراريتها وخصوبتها، كذلك فإن موت عائـشة يقتـرن بظهورهـا وعودتها وإن اختلف مكان عودتها وزمانه. يقول[1]:

أَيتُها السروةُ

يا عشْتَار

والربةُ الأم وطَقْس الصحوِ والأمطَار

يا من وِلدتِ مِن دمِ الأرضِ ومِن بكاءِ « تَموز »

علَى الفُراتِ

وفي قصيدة « مراثي لوركا » يمزج البياتي بين عائشة العنقاء فتتحول عائـشة إلى صورة العنقاء الطائر الذي يحيا من رماده بعد الاحتراق؛ ليؤكد مرة أخرى على ثنائية الحياة والموت، وظهور عائشة كأسطورة من أساطير البعث والتجدد. يقول[2]:

من يشْتَري عائشَةَ، من يشْتَري العنْقَاء ؟

أَمِيرةٌ مِن بابلِ أَسيرةٌ

أَقْراطُها مِن ذَهبِ المدينَةِ المسحورةِ

من يشْتَري الأميرةَ ؟

وتتحول عائشة إلى مركز استقطاب جاذب للنجوم، وبذلك تأخذ عائشة وبدائلها (لارا، خزامى، هند، صفاء) صورة النجم، ويبدو ذلك في قصيدته« مرثية إلى خليل

---

(1) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة،م2،ص 519.

(2) المرجع نفسه ،م2،ص 438.

حاوي » حين يقول[1]:

حين انْتَظَر الشاعِر

ماتَتْ عائشَةُ في المنْفَى

نَجمةَ صبحٍ صارتْ :

لارا وخُزامى / هِنْداً وصفَاء

ومليكةَ كُل المِلكاتِ

وتبدو صورة النجمة مؤشراً على فعل التجدد والنور، حيث تُمثل نجمة الصباح أو نجمة الراعي التي هي صورة من صور عشتار وفينوس والزهرة رحلة العبـور من النهار إلى الليل والعكس، وبزوغ هذه النجمة هو تجلٍ من تجليات عائشة التـي تحتجب وتعود في إشارة إلى ثنائية الحضور والغياب.

ويلجأ البياتي إلى تحوير الإشارات الأسطورية، ويزيح الأسـطورة عـن أصـولها الأولى عندما تتماهى عائشة مع تمثال « بجماليون »[2]؛ ليجعل منها حجراً لا ينطـق وهو في بحث دائم عنه. يقول[3]:

تمثالاً كانَتْ

وأَنَا كُنْتُ المثال

لكِني ما زِلْتُ أُواصِلُ نَحتي في حجرِ الحب

---

(1) البياتي،عبد الوهاب، بستان عائشة، دار الشروق، بيروت، ط 1، 1989 م، ص 7.

(2) بجماليون : أسطورة إغريقية تتحدث عن اصطدام الفن بالحياة، ومعاناة الإنسان بين الروح والمادة، وتروي الأسطورة حكاية نحات عظيم، قام بنحت تمثال من العـاج أو الرخـام، أو المرمر يجمع كل صفات الجمال في المرأة، وعندما انتهى من صنعه بهر بجماله الذي فاق كل حسن، وأخذ يحدثه لكنه لا يستجيب، فاحترق قلب فينوس آلهة الحـب والجمـال علـى حاله، وحولت التمثال إلى روح حية هي (جلاتيا)، فأصـبح الجـسد نابـضاً؛ ليتـزوج بجماليون منه، وبعد زمن يراها مخلوقاً عادياً فتتلاشـى قدسـيتها عنـدما تلامـس عـالم المـادة.ينظر،شـعراوي،عبد المعطي،أسـاطير إغريقيـة، ج 1، ص 227 – 237، و سلامة،أمين،الأساطير اليونانية والرومانية،ص 53 – 54.

(3) البياتي،عبد الوهاب، كتاب المراثي، المؤسسة العربية للدراسات والنـشر، بيـروت، ط 1، 1995 م، ص 118.

لينْطِقَ

ما زِلْتُ أُواصِلُ بحثي عنْها في كُل مكان

ويتجلى تحول عائشة أيضاً بفعل التمازج بين العاشق والمعشوق، وترتد إلى إشارة مرجعية تراثية عربية تتمثل بأسطورة (أساف ونائلة)[1]، وتتداخل مع أسطورة العنقاء في إشارة إلى الحب الممسوخ الذي يجعل البياتي يراها حباً ضائعاً وأملاً مفقوداً.

يقول[2]:

خَبَأْتُ وجهي بيدي

رأَيتُ

عائشَةَ تَطُوفُ حولَ الحجرِ الأسودِ في أَكْفَانِها

عِنْدما نَاديتُها هوتَ على الأرضِ رماداً وَأَنَا هويتُ

فَنَثَرتْها الريح

وكَتَبتْ أسماءنَا جنْباً إِلى جنْبٍ على لافِتَةِ الضريح

وهكذا فقد صنع البياتي أسطورته الجديدة (عائشة)، وأفاد من مرجعيات أسطورية وتاريخية وتراثية وأدبية وطبيعية، ومثلت عائشة« التحول والانعطاف الحاد، الذي يخلقه تصرف الشاعر بالأفعال بما تملكه من قدرة على كسر إيقاع البناء الفني، نتيجة تغير دلالاتها، مما ساعد على إحداث تحولات جوهرية في النص، تنسجم والمنحى الأسطوري الذي بحث عنه »[3]، فعائشة تقوم على شخصية ذات مكونات عديدة، وتمثل بنيتها العامة وعلاقاتها المتواشجة رمزاً شعرياً بالغ التعقيد،

---

(1) أساف ونائلة : أساف صنم عربي، كان بمكة وكان ينحر عنده، يقرن اسمه عادة باسم صنم آخر هو « نائلة »، حيث تقول الرواية : إن « أساف » و « نائلة » هما من جرهم أقبلا على مكة حاجين، وذلك قبل الإسلام، فدخلا الكعبة، وفجر « أساف » بـ « نائلة » فمسخا حجرين ثم أخرجا من الكعبة ووضعا خارجها ليتعظ بهما النّاس. ينظر،نعمة،حسن، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة،ص142.

(2) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة،م2،ص 507.

(3) الرواشدة، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث،ص 118.

بوصفها رمزاً غير مقيد ومفتوحاً على تأويلات لانهائية، لهذا فإن تعقّب هذا الرمـز في شعر البياتي والتعرف إلى بداياته وتحولاته وتجلياته المتنوعة، يتطلـب دراسـة مستقلة تفي بآلية صنع الأسطورة التي تمثل عائشة نموذجاً ناجحاً لها.

وعلى هذا النحو تبدو عائشة « منذ لحظة ميلادها خارقـة لنـواميس الكـون، جامعة في تجلياتها عناصر العالم في وجودها الشامل لصراع الأضداد، تجمع بـين شمس الليل والنهار، وبين النار، ويتجاوران داخلها مع المطـر والمـاء والأنهـار، والهواء، تطلع مصاحبة لنبوءة دورة الانبعاث من الموت إلى الحياة، ومن الجـدب إلى الخصب، بما هي عودة إلى الإثمار والإزهار، ولكن لا تستجيب الأنثـى لهـذا التحول والصيرورة إلاّ بولادتها من مغاور الحلم وطقوس السحر والخرافة؛ لتمـنح في كلية وجودها، البطل أمل التورد والإخصاب »[1]، وبذلك يغدو هذا الرمز ممتلكاً أدوات التعارض والازدواج، والحضور والغياب، والحركـة والـسكون، والمـوت والحياة، والوجود والعدم، والثبات والتحول، والخصب والجدب، والخلق والتـدمير، وبجوار هذه الثنائيات القائمة على الفلسفة الجدلية تتشكل عائشة، كما أن انفتاحهـا « على تجليات المعبودات الأسطورية يجعلها بنية محتملة التكاثر والتعدد فـي تناسـخ إشارتها الراجعة إلى أساطير عربية أو أجنبية، إذ تعمل داخل بنيتها مشكّلة برجاً من الإحالات الأسطورية التي تضرب بذورها في تنوعها المتكاثر إلى النماذج البدائيـة للحب، والصراع المستمر وصولاً إليه، بين جدلية الامـتلاك والفقـد، والاتـصال والانفصال، والذي يظل الأفق الذي يبحث في وجوده وعدمه العاشق والمعشوق »[2].

3.1 الانزياح الأسطوري في شعر أمل دنقل

لقد أصبح التراث الإنساني في القصيدة العربية الحديثة جـزءاً مـن بنيتـها ورؤيتها، بعدما وظفه الشعراء المحدثون ضمن منظور حضاري وإنساني، فأفـادت القصيدة الحديثة من الرموز التراثية الإنسانية القادرة على استثمار بنيتهـا؛ لتنـدغم بنسق الواقع؛ لتشكيل زمن مخصبٍ ومتنامٍ، وفق رؤية تقوم على تحريض التّـراث

(1) حسانين، محمد مصطفى علي، خطاب البياتي الشعري،ص 212.

(2) المرجع نفسه ،ص 210.

وتشكيله بإحداث خلل في الأبنية التقليدية الموروثة على مستوى الشكل والمضمون، حيث ((يسعى الشعر – دائماً – إلى استشراف ما ينبغي أن يكون باعتباره الـصورة الرمزية المعادلة لما هو كائن، وحين يدرك الشاعر هذه القيمة يتلبس بها من خـلال استرفاده شريحة من الماضي تصلح لأن يؤسس عليها بعض جوانب حاضره، وبذلك يشترك الأثر في صنع نص الوجود))(1). وقد ((تميزت علاقـة الـشاعر العربـي المعاصر بالتراث كمادة معرفية، ومرجعية شعرية؛ بأنها انعكاس لـوعي الـشاعر بالتراث كمنجز إنساني، وليس كتلة آتية من الماضي علينا قبولها كاملة، والانحباس داخل قدسيتها))(2).

إننا أمام شاعر وجد تركة تراثية هائلة، فأقبل عليها بنهم موظفاً منها ما تمليـه عليه تجربته الخاصة، وقد نهل من خزان تُراثي عميق، فكان رافداً أغنـى شـعره، وجعله قامة من قامات شُعراء الحداثة، و((تأخذ محاولة العثور على مدخل حقيقـي لشخصية أمل شكل الصعوبة، حين نصطدم فيه بعالم متناقض تماماً، يعكِس ثنائيـة حادة كل من طرفيها يدمر الآخر، ويشتت الكثير من أشكالها... إنه الشيء ونقيضه في لحظة نفسية واحدة يصعب الإمساك بها والعثور عليه فيها))(3). فقد نشأ في ظـل احتدام الصراع السياسي والاجتماعي في مصر ما بعد الحـرب العالميـة الثانيـة، وتطلع مع أبناء شعبه لنيل الحرية والاستقلال والتخلص من الاستعمار البريطـاني، وعاش ثورة عبد الناصر عام 1952 م، ومن ثُم مجيء السادات الذي عقد معاهـدة سلام مع إسرائيل، فعكس كل هذه الأحداث في شعره، وعبر عن آمـال وتطلعـات شعبه والشعوب العربية التي عاشـت فتـرات متواليـة مـن الهـزائم والنكـسات والانكسارات. وقد وهب حياته وشعره ولسانه لمواقفه الرافضة تفسخ القيم والاهتراء

---

(1) الطويرقي، محمد مشعل، شعرية النبوءة بين الرؤية والرؤيا،(تجليات زرقاء اليمامـة فـي الشعر العربي المعاصر)، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد الثاني، رجب، 1430 هـ، يوليو 2009 م، ص226.

(2) الصكر،حاتم، مرايا نرسيس، (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة)، المؤسسة الجامعية للدراسات النشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1999 م ص 218.

(3) الرويني،عبلة، أمل دنقل الجنوبي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 1، 1992 م، ص 9.

السياسي والاجتماعي، وارتفع بشعره من الوقوع في مهاوي الاستجداء والانحناء، فظل محافظاً على ماء وجهه، ينتصر للقيم الإنسانية والحرية، يرفض الواقع الذليل القائم على إيقاعات الحزن والتغريب والانكسار، ويعلي من شأن الكلمة التي هي أداة التغيير[1].« ولعل أمل دنقل – في قراءتنا المتجددة له – أن يكون نموذجاً مبكراً لهؤلاء المبدعين المحدثين الذين استوعبت حساسيتهم الجمالية تلك المتغيرات النوعية في المتخيل الفني، واستطاعوا أن يترجموا وعيهم بها إلى تقنيات. خاصة أن خبرته العميقة ومعايشته الحميمة للغة التراث العربي وإيقاعاتها قد جعلتاه قادراً على صناعة هذا « المزج » بين صورة الكلام المعهودة، وكلام الصورة الجديدة، وظلت هذه النقطة الحادة تستقطب طاقته، وتُمثل بؤرة انتصاب أسلوبه، دون أن تنازعها عوامل أخرى تطغى عليها وتزيحها أو تُشتتها»[2].

وقد حفل شعره بعددٍ وفيرٍ من الرموز والأساطير والأقنعة، نظراً لتعدد مصادر تجربته الشعرية، واتكائه على مصادر التراث الإنساني، فشكلت الرموز الدينية والأدبية والتاريخية والتراثية والأسطورية ملمحاً بارزاً من ملامح شعره، وعند قراءة دواوينه نجد أنفسنا أمام كم هائل من التراث، ما يدل على ثقافة واسعة جاهد الشاعر في الوصول إليها، الأمر الذي أغنى تجربته الشعرية، ويبدو أن ميل أمل واهتمامه بالتراث القومي العربي الإسلامي يعود في جزء منه إلى بحثه عن علاقة معرفية وثقافية مشتركة مع القارئ، غير أن هذا لا يعني أنه لم يهتم بالتراث الأجنبي اهتماماً لافتاً، بل إن ثمة استخدامات وتوظيفات نجحت في استدعاء هذا التراث، لا سيما في المراحل الأولى من تجربته الشعرية حين تأثر بجيل الرواد أمثال السياب والبياتي وعبد الصبور الذين أكثروا من التوظيف الأسطوري الأجنبي في شعرهم. ولم يخلُ شعره من استدعاء لرموز أجنبية من الحضارات الإنسانية، لا سيما الحضارة الفرعونية، واليونانية والرومانية. ويمكن تصنيف الرموز التي وظفها دنقل في شعره إلى:

---

(1) ينظر، قميحة، جابر، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر للطباعة والنشر، القاهرة، ط 1، 1987 م، ص 5 – 6.

(2) فضل، صلاح، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، 1997 م، ص 34.

1 - مصادر دينية: ارتبطت بالقرآن الكريم مثل قصة الطوفان، وقصة يوسف في « سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس »، والكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، حيث تتناص بعض عناوين قصائده الشعرية بمفردات الكتاب المقدس، مثل: « العهد الآتي » و« سفر التكوين » و« سفر الخروج » و« وسفر ألف دال » و« مزامير »، ويستحضر شخصيات دينية مثل: مريم العذراء في قصيدته « مقتل القمر » ويوحنا المعمدان في « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » والمسيح في « العشاء الأخير».

2 - مصادر أدبية: والموروث الأدبي مصدر مهم من مصادر الشاعر، ولعل «شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية، هي الألصق بنفوس الشعراء، ووجدانها؛ لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية، ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر »[1].فقد استدعى شخصيات أدبية في شعره، مثل: المتنبي في قصيدته « من مذكرات المتنبي »، وأبو نواس في قصيدته « من أوراق أبي نواس ».

3 = مصادر تاريخية: استحضر دنقل الشخصيات التاريخية التي ارتبطت بمراحل الصعود في تاريخ الأمة، وفق رؤية تجسد انحدار التاريخ القومي، « ومن ثم العودة إلى ماضي هذا التاريخ من حيث هو أصل الهوية، واستعادة لحظات صعوده الحية وتوتره الخلّاق بوساطة الأقنعة والموازيات الرمزية، والهدف وضع تخاف الحاضر في علاقة تضاد مع تقدم الماضي، حثاً للتاريخ الحاضر على مفارقة هوة السقوط التي انتهى إليها »[2]. فقد استدعى شخصية صلاح الدين الأيوبي في قصيدته « خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين »، وأبا موسى الأشعري في « حديث خاص مع أبي موسى الأشعري »، وصقر قريش

---

(1) زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 138.

(2) عصفور، جابر،الوعي بالانهيار القومي، مقدمة ديوان الأعمال الكاملة لأمل دنقل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003 م، ص 11.

في « بكائية لصقر قريش » وعلي بن أبي طالب ومعاويـة بـن أبـي سـفيان والحسين بن علي، وسيف الدولة وخولة وكافور وغيرها.

4 - مصادر تراثية: تشكل الشخصيات التراثية صورة بارزة في شعر أمل دنقـل، لا سيما في ديوانه « أقوال جديدة عن حرب البـسوس » فيـستثمر شخـصياته وينطقها؛ للتعبير عن الوضع المأزوم في وقتنا الحاضر، وينحرف برموزه مـن خلال تقنية القناع؛ ليمنحها دلالات جديدة تنسجم ورؤيتـه المعاصـرة[1]. فقـد استحضر زرقاء اليمامـة في قصائـده: «مراثـي اليمامة» و «أقوال اليمامـة» و«البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » وكليب في قصيدتيه « لا تُصالح » و « مقتـل كليب »، وأسماء تاريخية أُخرى وردت في حرب البسوس. وقد « توجـه فـي أغلب نصوصه إلى الحدث أو الواقعة التاريخية، وراح يعاينها ككتلـة موحـدة التفاصيل والأجـزاء، لا ينتزع منها قناعاً أو رمزاً ليقذف بـه فـي سـياق معاصر واضح الدلالة، بل يحافظ على (سـياقية) الواقعـة كلهـا و(زمنيتهـا) و(شخصياتها)، ويرويها من الخارج متقمصاً دور الراوي وصورته، لكنه يقـوم في حقيقة الأمر، بعمليـة (استعادة) قوية، يماثل فيها – بذكاء ودون مباشـرة – بين سياق الواقعة المستدعاة والمستحضرة شعرياً، وبـين اللحظـة الحـضارية الراهنة في حياة الوطن »[2].

5 - مصادر أسطورية: تمتلئ الأسطورة بدلالات حضارية وإنسانية عميقة، ومهمة الخطاب الشعري هو الكشف عن هذه الدلالات، بأبعادها الإنسانية والوجدانيـة، والإشارة إليها في حالات إنسانية مشابهة بمعالجة الأسطورة، وتوضيح دلالاتها، وتحميلها دلالات جديدة تُعبر عن اللحظة التاريخية الراهنة، « فالأسطورة ليست إلا تُراثاً بشرياً يحمل تفسيراً خاصاً لمعنى أو شعور بالذات عنـد شـعب مـن الشعوب، والأسطورة تحمل بلا شك دلالات إنسانية لم تفقد قيمتها خلال التطور

---

(1) ينظر، الرواشدة، سامح، فضاءات الشعرية،(دراسة في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي للنشر، إربد – الأردن، 1999 م، ص 89، 99.

(2) الصكر، مرايا نرسيس،ص 219.

الحضاري»[1]. وقد حفِلَ شعر دنقل بالعديد من الرموز الأسطورية توزعت بين حضارات عديدة، فلجأ إلى الحضارة الفرعونية فوظف منها أسطورة(إيزيس وأوزوريس، وأحمس، ورع، وعروس النيل)، ووظف(أوديب وسيزيف وأوليس وبنيلوب) من الحضارة الإغريقية، و(سبارتاكوس) من الحضارة الرومانية، و(شهرزاد) من الفارسية. وستكتفي الدراسة في هذا الفصل بالبحث عن الأثر الأسطوري في شعر دنقل دون غيره.

1.3.1 أسطورة أوزوريس :

أسطورة « أوزوريس » من الأساطير المصرية البطولية التي عرفها سكان واد النيل، « فحضارة وادي النيل بدأت بإيديس مع إيزيس وأوزيرس، وكان لهؤلاء الثلاثة فضل على العالم بأسره بنشرهم العلوم الإنسانية »[2]. وأوزوريس هو « واحد من أعظم الآلهة في مصر القديمة زوج الآلهة إيزيس، دبر له أخوه "سِتْ" مؤامرة وقتله، أصبح إلهاً للموتى، وحاكماً للعالم الآخر، وأصبح ابنه حوريس إلهاً للسماء »[3]. وتلتقي هذه الأسطورة مع أساطير الحضارات الشرقية الأخرى كبعل وعناة الكنعانية، وإنانا وتموز السومرية، وعشتار وتموز البابلية؛ لتمثل روح الانبعاث والتجدد والحياة. وتروي الأسطورة صراع ست مع أخيه أوزوريس الذي كان طامعاً في عرش مصر، فأعد وليمة أصبحت العشاء الأخير لـ « أوزوريس » حين جهز صندوقاً فاخراً جعله لمن يناسب حجمه ومقاسه، وكان قد أعده على مقاس أوزوريس، الذي استلقى في التابوت، فأطبق عليه "ست" وأعوانه، ورموه في النيل؛ ليموت غرقاً، فتبحث إيزيس عن زوجها المفقود حتى تجده في جبل (بيبلوس)، لكن "ست" يفلح في سرقة الجثّة، فيقوم بتقطيعها إلى أربعة عشر جزءاً، وينثرها في أماكن مختلفة من مصر، لكن إيزيس تجمع أشلاء زوجها وتُعيد فيه الروح من

---

(1) حمدي، الكاتب العربي والأسطورة، ص 12.

(2) قسم الدراسات والبحوث، جمعية التجديد الثقافية، مملكة البحرين، الأسطورة توثيق حضاري، دار كيوان للطباعة والنشر، دمشق،ط1، 2009م، ص 81.

(3) جفري، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ص 352.

جديد[1].((ويمثل أوزوريس مظهراً من مظاهر الحياة التي شغلت المصريين القدامى، وأن موته المتكرر وانبعاثه يبعث للاعتقاد بأن ذلك يعكس فيضان النيـل الـسنوي، ونمو الخضراوات وذبولها وانحلالها))[2]. ويرى سيد القمني أن أوزوريس إله جديد حديث كان ظهوره نتيجة للمعاناة التي قضاها الشعب في بناء الأهرامات لملـوكهم، فجسد هذا المعنى بداية الثورة المصرية التي ارتبطت به بوصفه الإله العادل الـذي بحث عن العقل الجماهيري[3].

ويوظِف دنقل أسطورة (أوزوريس) في قصيدته (العشاء الأخيـر) – فيـربط عنوان القصيدة ومتنها بخيط شفيف حين يمزج بين مضمون الأسـطورة المـصرية والأسطورة المسيحية في عبارة (العشاء الأخير)، الذي هو طبقاً للعهد الجديد عشاء عيد الفصح اليهودي التقليدي، وكان آخر ما احتفل به يسوع مع تلاميذه، قبل أن يتم اعتقاله ومحاكمته وصلبه، وفيه يقدم يسوع خلاصة تعاليمه لأتباعه[4]. حيث يلتقـي هذا المعنى مع الوليمة التي أعدها "ست" للنيل من أخيه أوزوريس؛ لينتهي الأخيـر إلى مصيره المحتوم. يقول[5]:

.. أَنا ((أوزوريس)) صافَحتُ القَمر

كُنْتُ ضيفاً ومضيفاً في الوليمةِ

حين أُجلستُ لرأْسِ المائدةِ

وأَحاطَ الحرس الأسود بي

فَتَطَلعتُ إِلى وجهِ أَخي..

فَتَغَاضتْ عينُه.. مرتَعِدةً !

(1) ينظر، كورتل، آرثر، قاموس أساطير العالم، ص 22، و نعمة، حسن، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، ص 165 – 166.

(2) كورتل، قاموس أساطير العالم، ص 14.

(3) ينظر، القمني، سيد، رب الثورة أوزيرس وعقيدة الخلود فـي مـصر القديمـة، المركـز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، ط 2، 1999 م، ص 158 – 159.

(4) ينظر، الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل يوحنا 13، الأصحاح الثالث عـشر، ص332-334.

(5) دنقل، أمل، الأعمال الكاملة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003 م، ص 203.

أَنا أوزوريس، واسيتُ القَمر

وتَصفحتُ الوجوه..

ويتحدث دنقل بضمير المتكلم في قوله أنا أوزوريس أكثر من مرة؛ ليقيم علاقة اتحاد من خلال تقنّعه بالأسطورة، وعندما يقول تصفحتُ، تنبأتُ، فكسرتُ، فإنه يقيم علاقة اتحاد أخرى مع المسيح من خلال العلاقة التي أقامها مع النص الديني « وأخذ خبزاً وشكر وكسر وأعطاهم قائلاً: هذا هو جسدي الذي يبذل عنكم اصنعوا هذا لذكري »[1]، وكذلك الكأس أيضاً بعد العشاء قائلاً: « هذه الكأس هي العهد الجديد بدمي الذي يراقُ من أجلكم »[2]، فبعد العشاء أخذ المسيح الخبز وكسره وأعطاه لتلاميذه معلناً أنه جسده، وكذلك فعل على كأس الخمر معلناً أنها دمه.

ويظهر هذا المعنى عند دنقل حتى يقيم توازياً بين رؤيا المسيح الذي تنبأ خلال العشاء أن أحدهم على وشَك خيانته، ونبوءة الشاعر الذي يرى طوق المؤامرة وقد أحاط به. يقول[3]:

وتَنَبَّأْتُ بِما كان. وما سوفَ يكُون ؟

فَكَسرتُ الخُبز، حين امتَلأتْ كأْسي مِن الخَمر القَديمةِ

قُلْتُ : يا إخْوةُ، هذَا جسدي.. فالتَهموه

ودمي هذَا حلالٌ.. فاجرعوه » !

وفي القصيدة نفسها يتحد صوت الشاعر في علاقة ثالثة مع صوت النبي يوسف، من خلال دلالتي الألم والرؤيا، فتتداخل صور أوزوريس والمسيح ويوسف كمتواليات قناعية يفصح من خلالها عن الدسائس والمكائد المحيطة به، حيث تغدو الرذيلة أمراً واضحاً، فيتخذ الشاعر من نفسه رمزاً للشعب المتآمر عليه؛ ليتجرع الألم من كل طاغية وغادر. يقول[4]:

وأَنا « يوسفُ » محبوب « زلَيخَا »

---

(1) الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل لوقا 22، الأصحاح الثاني والعشرون، ص268.

(2) المرجع نفسه، ،ص268-269.

(3) دنقل، الأعمال الكاملة،ص 203.

(4) المرجع نفسه، ص 205.

عِنْدما جِئْتُ إِلى قَصرِ العزيزِ
لَم أَكُن أَمِلِكَ إِلا.. قَمرا
(قَمرا كَان لقَلْبي مدفَأة)
ولَكَم جاهدتُ كَي أُخْفيهِ عن أَعينِ الحراسِ
عن كُلِ العيون الصدِئةِ
.. كَان في اللّيل يضيء !
حملُوني معه للسجن حتى أُطْفِئه
تَركُوني جائعاً بِضع لَيالٍ..
تَركُوني جائعا..

ويبدو سوء الحال والمآل وقد قاد الشاعر إلى اليأس من واقع لا يبشر بخيـر، فهو واقع مهزوم، يفتقد إلى المخاص؛ لأنه فاقد للبطولة، فقْد للمنقذ الذي يعيـد إليـه الحياة، كما فعلتْ إيزيس التي جمعت أشلاء زوجها وبثت فيه الحياة من جديد، واقع لم يعد يصغي إلى صوت النشيج، أثقل الأذان بعد أن غرق في الضجيج. وهكذا فإن إيزيس التي هي رمز البعث وإعادة الحياة كما جاء في أصل الأسـطورة، تُـصبح صورة متحورة تعكس اليأس في عجز واقع اليوم على إعادة خلقها من جديد بـسبب الرعب والخوف، وانعدام الأمن والأمان. يقول[1]:

- ربما أَحياك يوماً دمع « إيزيس » المقَدس
غَير أَنا لَم نَعد نُنْجِب إيزيس جديدة
لَم نَعد نُصغي إِلى صوتِ النشيجِ
ثَقُلتْ أُذَانُنا منْذُ غَرِقْنَا في الضجيجِ
لَم نَعد نَسمع إِلا.. الطلَقَاتِ !

(1) دنقل، الأعمال الكاملة، ص 204.

2.3.1 أسطورة سيزيف[1]:

شكلت أسطورة سيزيف حضوراً مكثفاً ومتميزاً في الخطاب الشعري الحديث، فتناولها عدد كبير من الشعراء، لما لها من خصوصية تتجسد في علاقة المشابهة بين التجربة الشعرية، وعمومية الرمز الذي يعبر عن الضمير الإنساني الجمعي، المتمثل في مأساة الإنسان، وعبثية الوجود. وأقبل شعراء الحداثة على توظيف هذا الرمز الأسطوري فأفرغوا محتواه في قصائدهم الشعرية لما يحمله من طاقات تعبيرية ورمزية وإيحائية، فاستخدمه بعض الشعراء استخداماً سريعاً في قصائدهم على أنه رمز كبقية الرموز التي تُغني القصيدة، لاسيما في بداية التجارب التي التفتت إلى الرموز الأسطورية. أما الاستخدام الآخر فقد جاء مكوناً من مكونات القصيدة من حيث الرؤيا والتشكيل، فغدا الرمز الأسطوري مكوناً القصيدة شكلاً ومضموناً، أو مادة وهيكلاً، في التجارب الشعرية الناضجة؛ « تلبية لاحتياجات طرأت على التفكير الإنساني بعد دخوله إلى العصر الحديث الذي أعطى المعرفة

---

(1) أسطورة سيزيف (سيسيفوس): تروي الأسطورة إن الآلهة حكمت على سيزيف لإفشائه سر زيوس حين اختطف (لايجينا)، ابنة إله النهر (أزوبوس)، بمعاقبته والانتقام منه، فأمر زيوس أخاه هاديس إله العالم السفلي القيام بهذا الأمر، فحكمت عليه الآلهة بالعذاب الأبدي، بأن يحمل الصخرة الضخمة على كتفه ويتسلق جانباً وعراً منحدراً لجبل شاهق حتى يصل إلى القمة، وعندما يضعها لتستقر، فإنها تندفع بقوة رهيبة، وتتدحرج حتى تصل إلى سفح الجبل، ثُم يصعد بالصخرة من جديد، وهكذا إلى ما لانهاية، فيبقى سيزيف في العذاب الأبدي. ورأى البعض أن سيزيف (سيسيفوس) يرمز إلى الإنسان الشرير الذي لا بد من أن يلقى جزاءه مهما حاول أن يهرب منه، وفسرها البعض بأن الصخرة الضخمة ترمز إلى قرص الشمس (الحرية) التي يسعى لبلوغها، وأن الجبل الشاهق يرمز إلى دائرة الأفق، ورأى أغلب الفلاسفة أن (سيسيفوس) أو سيزيف يرمز إلى البشرية بشكل عام، وإلى كفاح الإنسان اليائس من أجل الوصول إلى قمة رغباته، ورأى فيه البعض، بطلاً مأساوياً أو بطلاً حقيقياً، فهو يعرف أن الحياة (عبث)، لكنه يعمل حتى النهاية، وهكذا فقد أصبح سيزيف رمزاً للإدانة المطلقة، والفشل الأزلي.ينظر،شعراوي،عبد المعطي،أساطير إغريقية، ج 1، ص 140 – 141، و شابيرو، ماكس، معجم الأساطير، ترجمة: حنا عبود، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 1999 م، ص229.

العلمية كل اهتمامه، بحيث أحس الإنسان بأنه كاد أن يفقد تميزه، كما كـاد أن يفقـد جذوره، وربما لأنه بواسطتها يتحقق أهم عناصر الخيـال فـي الأدب، فعـاد إلـى الأسطورة بحثاً عن الجذور وتعميقاً لهـا.... فالأسـطورة فيهـا خـصوبة تجعـل الشخصية الأسطورية قابلة إعادة التشكيل))[1].

وترمز أسطورة سيزيف إلى ((مجانية العمل الإنساني، وضياع الجهد، كما أنها تجسيد للإحساس بالعبث واللاجدوى.... وهو إحساس رافق الإنسان منذ أن استعمل ذهنه وفكره في فك الألغاز التي تواجهه في هذه الحياة، وقد ازداد هذا الإحساس حدة في العصر الحديث؛ بسبب التغيرات الكبيرة التي طرأت على الواقع الإنساني، على صعيد التفكير والتصور مما عمق الإحساس، أو بالأحرى هذه الرؤية العبثيـة عنـد بعض الشعراء))[2].

وقد وظف أمل دنقل أسطورة سيزيف حامل الصخرة، ورمز المعاناة الأبدية في قصيدة واحدة من شعره هي ((كلمات سبارتاكوس الأخيرة)). وقد بدا الرمـز فـي القصيدة بسيطاً يسهل التقاطه، ولم يكُن ليشكل إشكالية لدى القارئ، وقد يعود ذلـك إلى أن الشاعر استخدم هذا الرمز بداية تجربته الشعرية مع الأسـاطير، ومـع أن (دنقل) ينحرف بهذا الرمز عن دلالته الأولى، إلاّ أنه لا يشكل صعوبة لدى المتلقـي عند تأويله ((في حين أن بعض التوظيفات تُحدث إشكالية واسعة قد تصرف الـنص إلى مقاصد أخرى إذا ما كانت النصوص غامضة ودرجة الانحـراف بعيـدة))[3].

يقول[4]:

((سيزيفُ)) لَم تَعد على أَكْتَافِهِ الصخْرةْ
يحمِلُها الذين يولَدون في مخَادِعِ الرقيقْ

---

(1) عبد الله،عبد البديع، الخرافة والأسطورة في الرواية العربيـة المعاصـرة، مكتبـة الآداب، القاهرة، 1994 م، ص 22.

(2) بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، ص 89.

(3) الرواشدة، سامح، إشكالية التلقي والتأويل،دراسة في الشعر العربي الحديث، جمعية عمـال المطابع التعاونية، عمان، الأردن، ط 1، 2001 م، ص 78.

(4) دنقل، الأعمال الكاملة،ص 124.

والبحر.. كالصحراء.. لا يروي العطَشْ

لأن من يقُولُ « لا » لا يرتَوي ِإلا ِمن الدموع !

.. فَلْتَرفَعوا عيونَكُم للثائر المشْنُوقْ

فَسوفَ تَنْتَهون ِمثْله..غدا

وتبدو شخصية(سيزيف) في هذه القصيدة وقد تماهت بشخصية(سـبارتاكوس) قائد ثورة العبيد في حرب الرقيق ضد الإمبراطوريـة الرومانيـة؛ لتمثـل ثـورة المستضعفين في حصولهم على حريتهم حين قالوا « لا » لحكامهم وقياصرتهم الذين أذاقوهم صنوفاً من الألم والعذاب. وسيزيف الذي تعود على حمل الصخرة إلى قمة الجبل؛ لتتدحرج مرة أخرى إلى قاع الوادي، ثم يعيد الفعل مرة تلو أخرى في إشارة إلى قصة العذاب الأبدي، وكفاح الإنسان اليائس من أجل الوصول إلـى حريته، فإن دنقل يخلّصه من هذا العذاب الأبدي ويطرح عن أكتافه الصخرة، بصورة تتجـاوز البعد التقليدي لهذه الشخصية الأسطورية. فقد انحرف بدلالة الأسطورة رأساً علـى عقب، ومنحها الحرية بعدما غرقت في العذاب الأزلي، وجعل من يقوم بهذا الـدور بدلاً منه، وولد من يتحمل هذا العبء عنه، إنهم أبناء العبيد المنـذورون للأعمـال الشاقة، الذين لم يستطيعوا قول « لا » لأسيـادهم وحكامهم. وهكذا فإن دنقل يعيـد الإنسان المستضعف مرة أخرى إلى دائرة العبثية و« يصبح الـشعور باللاجـدوى واضحاً محدداً »[1].

ووظف أمل دنقل فكرة عذاب سيزيف في هذه القصيدة، بطريقة أخرجت البطل المعذب من عبثية العمل، وعدم جدواه، منزاحاً عن الدلالة الحقيقية التي وقرت فـي الأذهان، وارتبطت بأصل الأسطورة، وبذلك فقد منح العنـصر الأسـطوري بعـداً هيولياً قابلاً للتشكيل والتصوير، واستطاع تطويعه بما يثري دلالته، فقد جعله يـشع شحنات وجدانية وإيحائية، من خلال التوظيف الواعي، الذي لم يقتصر علـى بـث المعنى الموروث لصورة العذاب الأزلي الذي تعرض له سيزيف، وعمله المـستمر في رفع الصخرة بلا جدوى، وانعدام الأمل في الوصـول إلى النهاية، بل تجـاوز

---

(1) كامو، ألبير، أسطورة سيزيف، ترجمة:أ نيس زكي حسن، منشورات دار مكتبة الحيـاة، بيروت، لبنان، 1983 م، ص 30.

تلك الدلالة إلى مفهوم العمل المقاوم، الذي يتحول فيه « سيزيف » إلى شخص ثائر، مناضل يمتزج بشخصية « سبارتاكوس » الذي يقاوم لتحقيق حريتـه، وإن تطلـب الأمر حياته ثمناً لذلك.

وتبدو ملامح اليأس وعدم انبعاث الأمل، وقد خيمت على رؤيا الشاعر عنـدما تكشف القصيدة عن فعل بطولي فردي، يتمثل في رفض الظلم والعذاب، والبحث عن الحرية والأمل وقد تطلبت هذه التضحية من أجل الآخرين ثمناً لها وهو الموت على مشانق الحكام، الأمر الذي أخاف الناس، وجعلهم صاغرين يقبلون الانحناء، وتَـشي بعض الدوال التعبيرية (من قال « لا »، لأن من يقول « لا »)، ولم يقل من قالوا أو من يقولون دلالة على أن الفعل المقاوم هو فعل فردي، وما دام فعل التَضحية فردياً ولم يتحول إلى فعل جماعي، فإن الشعوب لن تحلم بعالم سعيد، وستبقى في دائـرة العبثية والتيه والضلال، ما بقيت خاضـعة لقـوى القهـر والاسـتلاب والـضياع والحرمان، وغير قادرة على تغيير الواقع، وإنجاز فعل الثورة على مظـاهر الـذل والعبودية والاستغلال. يقول[1]:

لا تَحلُموا بعالَمٍ سعيد

فَخَلْفَ كُل قيصرٍ يموتُ : قيصر جديد !

وخَلْفَ كُل ثائرٍ يموتُ : أَحزان بلا جدوى..

ودمعةٌ سدى !

(1) دنقل،أمل،الأعمال الكاملة،ص 125.

3.3.1 أسطورة أوديب[1]:

(1) أسطوة أوديب: تروي الأسطورة أنه عندما رزق الملك لايـوس، ملـك طيبـة، وزوجتـه جوكاستا، بمولود – ولم يكن قد أطلق عليه اسم محدد، جاءت نبوءة الإله أبولو، بـأن هـذا الطفل سيقتل أباه، ويتزوج أمه، عند ذلك قرر الأب التخاص من الابن، لكنه لم يقتله فـوراً، بل أودعه إلى راعٍ، وأمره أن يلقي بالطفل عند سفح جبل « سيثرون » النائي بعـدما يقـوم بثقب قدميه بمسمار؛ لينزف حتى الموت، لكن الراعي رق لحال الطفل، فأخذه إلـى مدينـة (كورنثيا) البعيدة عن طيبة، وأودعه عند راعٍ آخر، يخدم عند بوليبوس ملك كورنثيا، وكان الملك بلا أطفال، فكفله ورباه وكأنه ابن له، وأطلق عليه اسم « أوديبـويس » أي ذو القـدم المتورمة، وعندما بلغ أوديب مبلغ الرجال علم بنبوءة أبولو، وكي لايتيح للقـدر أن يحقـق النبوءة، فر من قصر والده، وهام على وجهه بعيداً عن أبيه وأمه اللذين اعتقد أنهما والـداه الحقيقيان، وقادته قدماه إلى طيبة التي كانت تُعاني من تسلط (الـسفينيكس) أبـي الهـول الجاثم على باب المدينة، وأبو الهول هذا، هو أسد مجنح له رأس امرأة، وذيل أفعى، وقـد أرسلته الآلهة « هيرا » عقاباً للملك لايوس؛ لأنه عشق فتى من مدينة بيزا، وكان أبو الهول يسد طريق الناس، ويطرح عليهم لُغزاً، فإن عجز الداخل إلى طيبة عن الإجابة ابتلعه علـى الفَور، وللمصادفة فقد كان أوديب متجها إلى طيبة، ومرت به عربة الملك لايوس في ممـر ضيق، وداست عجلاتها على قدميه، فثارت ثائرته ورمى سائق العربة بالرمح فقتله، وعندما أراد الملك لايوس أن ينتصر لسائقه، قتله أوديب أيضاً، ولم يكن يعلم أنه أبـوه الحقيقـي، وعلى مشارف طيبة واجه أبا الهول، وأجاب على لغزه، فاغتاظ أبو الهول وألقى بنفسه من قمة الجبل إلى قاع الوادي، ففرح أهل طيبة بهذا القادم الذي خلصهم من أبي الهول، وأنقـذ مدينتهم ونادوا به ملكاً عليهم، فتزوج من الملكة الأرملة (جوكاستا)، من غيـر أن يعلـم أنها أمه، ونتيجة لهذه الخطيئة، حل الطاعون بمدينة طيبـة، وشـرع أوديـب باستـشارة المنجمين والعرافين وأصحاب الرؤى عن سبب هذا البلاء، فأخبروه أن شخصاً في المدينـة قتل أباه، وتزوج من أمه، فأدرك أوديب أنه لم يستطع الهرب من قدره، ففقأ عينيه، وهـام على وجهه منبوذاً متسولاً، وقتلت أمه (جوكاستا) نفسها.

ينظر،غريمال،بيار،الميثولوجيا اليونانية،ترجمة:هنري زغيب، منشورات عويدات، بيـروت، ط 1، 1982 م، ص 69 – 70. و جيد،أندره،أوديب (ثيسيوس)،ترجمة: طه حـسين، دار العلم للملايين، بيروت، ط 4، 1980 م، ص 7 – 13، و سلامة،أمين،الأساطير اليونانيـة والرومانية، ص 32 – 34. و شعراوي،عبد المعطي،أساطير إغريقية، ج 1، ص 241 – 253.

تُعد أسطورة أوديب من أكثر الأساطير الإغريقية التي تناولها الشعراء والأدباء والكُتاب، وتنبع أهمية هذه الأسطورة من كونها تُمثـل أبعـاداً متعـددة للشخـصية الأسطورية، ولما تنطوي عليه من كثافة درامية تجلت في المصائر والأقدار التـي رسمت مسارات حياتها فانتهت إلى نهاية مأساوية، فأصبحت بحق أعظم التراجيديات اليونانية، « ويعد نص سوفوكليس أفضل النصوص التي وصلت إلينا، وهو الـنص الكامل لهذه المأساة، والمعروف أن أسخيلوس كتب مأساة أوديب قبل سـوفوكليس، وأن يوربيدس كتبها بعد، لكن معظم ما كتبه اسخيلوس ويوربيدس ضاع، وبقي نص سوفوكليس الذي ألهم كثيرين جاؤوا بعده، بمن فيهم سيغموند فرويد الـذي صـاغ نظريته في عقدتي « أوديب » و « إلكترا » من هذه التراجيديا الإنسانية الباهرة »[1].

ورأت المدرسة النفسية أن الأساطير إنما هي تمثـيلات متكـررة لرغبـات لا شعورية في نفس الفرد، وتعتمد هذه المدرسة، وعلى رأسها فرويد على الأسـاطير في تسمية العقَد النفسية مثل:(عقدة أوديب، وعقدة إلكترا، وعقدة نرسـيس). ويـرى فرويد أن غرائز الجنس هي أهم بواعث العمل الإنساني، وأن الإنسان على خـلاف دائم مع العالم، ومع نفسه، وثمة صراع بين العقل الواعي واللاواعي. وثمـة كبـت للدوافع في اللاوعي، كما أن هناك ميلاً للخروج مـن الرغبـات المكبوتـة، لكـن المحرمات الاجتماعية تمنع ظهورها[2]. وهـذه الأسطورة « يجب ألاّ تُفهم كرمـز للعلاقة الجنسية المحرمة بين الأم والابن، بل كثورة من قِبل الابن ضد سـلطة الأب في العائلة البطركية، وليس زواج (أوديب من أمه سوى رمز لانتصار الابن الـذي حل محل أبيه وتمتع بامتيازاته »[3].

---

(1) أبو فخر، صقر،مأساة أوديب وقصة أخناتون، مجلد نـزوى، العـدد الـسبعـون، أبريـل 2012م، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عمان، ص 61.

(2) ينظر، فروم، إرش،الحكايات والأساطير والأحلام، ترجمة: صلاح حاتم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط 1، 1990 م، ص 75. وينظر، أنزيو وآخرون، الأوديـب عقدة كلية، ترجمة: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية الـسورية، دمشق، 1996 م، ص 17 – 24.

(3) عزام، الأسطورة في الشعر السوري المعاصر، ص 63.

وقد وظف أمل دنقل أسطورة أوديب في قصيدته ((العار الذي نتقيه)) من ديوان ((مقتل القمر))، فيمنح الشخصية الأسطورية ذات الأبعاد الدلالية الكبيـرة، القـادرة على امتصاص تجارب الآخرين، من خلال الرؤيا التـي تحملهـا والمتمثلـة فـي الوصول إلى المعرفة والبحث عن الحقيقة ملامح جديدة، لـم تكُـن قـد ارتبطـت بمضمون الأسطورة الأولى، فقد عمد إلى ابتكار شخصية نمطية يفرزهـا المجتمـع ضمن شروط أخلاقية معينة. وعلى النقيض تماماً من أصل الأسطورة، فإن أوديـب لم يعد ليقتُل أباه أو يتزوج من أمه، وإنما عاد باحثـاً عـن حنـان ودفء والديـه. يقول(1):

هذَا الذي يجادِلُون فِيه
قُولي لَهم من أُمه، من أَبوه
أَنَا وأَنْتِ..
حِين أَنْجبنَاه أَلْقَينَاه فَوقَ قِممِ الجِبال كِي يموت !
لكِنه ما ماتَ
عاد إَلينَا عنْفُوان ذِكْريات
لَم نَجتَرِئْ أَن نَرفَع العيون نَحوه
لَم نَجتَرِئْ أَن نَرفَع العيون
نَحو عارِنَا المميت

وهنا يعيد دنقل صياغة المأساة الأوديبية بانفتاح القصيدة علـى صـوت الأب الحقيقي في قوله: ((هذا الذي يجادلون فيه))، ومثار الجدل هو أن لأوديب أباً حقيقياً طلب من حراسه قتله بعيداً عن المملكة، وأباً آخر لم يكن أوديب من صلبه، وإنمـا تبناه ورعاه حتى شب في أحضانه. وكذلك الحال من جهة الأمومة حين تقاسمتاه أم حقيقية وأم متبنية، ويبدو صوت الأب وقد ندم على فعلته حين ألقـى فتـاه إلـى التهلكة، يريد وقف الخطيئة المفترضة في أصل الأسطورة، وهو قتله علـى ممـر ضيق حين يغادر أوديب مملكته التي ترعرع فيها خوفاً من قتل الرجل الذي تبنـاه ورباه حسبما جاء في نبوءة العراف. وهكذا فقد أزاح دنقل الأسطورة عن مسارها،

---

(1) دنقل، الأعمال الكاملة،ص 87.

وتسلسل أحداثها، حين جعل المعرفة تتحقق للأب، الذي من المفترض أن يموت بيد ابنه، لكنه أحدث قلباً لصفات الأب، من أب متمسك بالسلطة المطلقة الذي يقذف بابنه في مهاوي الردى حماية لسلطته، إلى أب رؤوف نادم على فعلته حين قرر استعادته، وضمه إلى سلطته. ويظهر الابن في القصيدة، وضمن الرؤيا الدنقلية مجنياً عليه، والأب هو الجاني، حين صدق النبوءة التي تحدثت عن ثورة يقوم بها الابن ضد أبيه التي قد تكون مجرد وهمٍ وريبة. يقول[1]:

ها طِفْلُنَا أَمامنَا غَريب

تَرشُقُه العيون والظنُون بازدِرائها

ونَحن لا نُجيب

(وربما لَو لَم يكُن مِن دمِنَا

كُنا تَبنينَاه راحِمين نُبلَه المهين)

لكنه.. ما زالَ يقْطَع الدروب

يقْطَع الدروب

وفي عيوننا الأسى المريب

ولم يقع دنقل تحت تأثير العقدة الأوديبية، ولم تدفعه إلى السير على منوال النص الأول وهو المعروف بالمحافظة على الواقعة التاريخية بتسلسل أحداثها ومكانها وزمانها، وإنما تمرد على أصل الأسطورة؛ ليحمل النص رؤيا جديدة، تتمثل في خلق حالة من المصالحة بين جيلين، قديم يتمثل في الآباء وجديد يتمثل في الأبناء، أو تحرير الماضي من سطوته على الحاضر الذي يصنع ثورة قاتلة، وبهذا فإن رؤيا دنقل تُشكل مقاربة بين جيلين أو زمنين يتعانقان ويسند بعضهما الآخر دون أن يتغول أحدهما على الآخر، والقصيدة تكشف عن ألم عميق يسكن الأب، فالابن لم يعد ليقتل أباه ويشكل عاراً يتقيه. يقول[2]:

((أُوديب)) عاد باحِثاً عن اللذَين أَلقَياه للردى

نَحن اللذَان أَلقَياه للردى

---

(1) دنقل، الأعمال الكاملة،ص 87-88.

(2) دنقل، الأعمال الكاملة،ص 88 – 89.

وهذِهِ المرةَ لَن نُضيعه

ولَن نَتْركَه يتُوه

نَادِيهِ

قُولي إنكِ أُمه التي ضنتْ عليهِ بالدفءِ

وبالبسمةِ والحليب

قُولي لَه إني أَبوه

(هلْ يقْتُلُني ؟) أَنَا أَبوه

ما عاد عاراً نَتقِيه

العار: أَن نَموتَ دون ضمهِ

من طِفْلنا الحبيب

من طِفْلنا ((أُوديب))

وهكذا فقد استطاع دنقل توظيف الرمز الأسطوري ((أوديب)) من خلال مقدرته على تمثيل الأبعاد الدلالية والتّخيلية والجمالية لهذا الرمز، وتحويلها إلى بؤرة مـن الإشعاعات الإيحائية التي أغنت القصيدة، ومنحت الشاعر الفرادة والتميز.

الفصل الثاني

تحولات البنية الشعرية

رافقتْ القصيدة العربية عبر عصورها التاريخية سلسلة من التغيرات، غير أن هذه التغيرات اتسمت بالشكلية، ولم تكن لتخترق النسيج الداخلي وعمق المنْجز النصي، ولم تعرف تطوراً وتجديداً وثراء، كالذي عرفته القصيدة الحديثة من حيث أبنيتها وتشكيلاتها. ولعل المؤثرات الحضارية والثقافية والاجتماعية، قد أسهمت في هذا التطور إلى حد بعيد، إضافة إلى علاقات التفاعل والتأثر والتأثير بالثقافات الأخرى، بما اشتملت عليه من رؤى وتصورات واتجاهات ومدارس. وقد تميزت قصيدة الحداثة الشعرية بخصوصيتها، وانحيازها للواقع من خلال تفاعلها مع التراث الإنساني. ففي الوقت الذي تسعى فيه للإفادة من التراثين العربي والإسلامي، واستثمار رموزهما ومواقفهما ورؤاهما، فإنها تتوسل بتراث الأمم الأخرى، وتتأثر بمنجزاتها، ما جعلها تتخذ ملامح تجديدية لم تكن قد عرفتْ من قبل.

ولعل لجوء الشعراء إلى الأسطورة، والاستفادة من معينها، قاد إلى إحداث تحولات نوعية في بنية القصيدة العربية الحديثة، من حيث التحولُ في العلاقة بين المرسل والمتلقي، والتحول في اللغة، والتحول في النظام الهندسي والإيقاعي، والتحول في الدلالة الشعرية، ومن ثم التحول في الخطاب الشعري، كون الأسطورة تشكل أداة اكتشاف، ونقطة انطلاق للبحث عن النزعة الإنسانية الجديدة. وهذا ما حمل أدونيس للقول: ((وكنت أرى في الأسطورة بخاصة، ما يتيح لي هذا المنظور اللازماني الذي أنظر به إلى الوضع الإنساني، وما يعمق الشعور بالتواصل والاتحاد مع البشر، الحضور الدائم، وكنت أرى في استخدامها ما يمكنني من السفر في الخيالات الأولى، والحوافز الأولى، والأسئلة الأولى، والإبداعات الأولى))(1).

ومثل هذا الحديث يقود إلى النظر في جوهر القصيدة الحداثية المتمثل في الرؤيا الإبداعية، فإذا ((كانت القصيدة تُولد من تصادم الذات مع العالم، فإن تخصيب – الإبداع يولد من تصادم الخيال مع تداعيات الرؤيا، والقصيدة الرؤيا نوعان: الأول:

---

(1) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م، ص105.

الرؤيا التي يكتب بها الشاعر منقطعاً إلى التهويم الخيالي في فضاء قصي عن إيقاع الواقع وأرضه. والثاني: الرؤيا التي ينطلق فيها وعي الشاعر حباً بالكشف، ورهبة من الحجاب الحائل دون جوهر الأشياء... رؤيا اختراق المجاهيل بوعي ينشد اكتشاف الذات عبر اكتشاف الآخر والكون))[1]. وبذلك تتحدد الرؤيا بوصفها ((خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية في نواحي النسج والبنية والدلالة والوظيفة))[2].

وهكذا فإن القصيدة الحداثية إذ تتأسس كما يرى أدونيس " في بعض جوانبها على تحرير المكبوت... وكل ما يزلزل القيم والمعايير الكابتة، ويتخطاها، فإن مفهومات "الأصالة"، و"الجذور"، و"التراث"، و"الانبعاث"، و"الهوية"، و"الخصوصية"، ومثيلاتها، تتخذ معاني مختلفة، ودلالات مختلفة، وبدلاً من مفهومات: المترابط المتسلسل، الواحد المكتمل، المنتهي، تبرز مفهومات: المنقطع، المتشابك، الكثير، المتحول، اللامنتهي. ومعنى ذلك أن العلاقة بين الأشياء متحولة أبداً "[3]. غير أن هذا لا يعني أن كل قصيدة حديثة تسلك مساراً إبداعياً حقيقياً، ذلك أن الإبداع أبدي وحديث في آن، ولا يمكن للإبداع ((أن يتحول ويتجذر إلا من خلال أسئلته التي هي في عمقها، على مستوى ما يركب، وينْسج الإبداع نفسه، اجتماعية – تاريخية، ومن ثم لا يمكن تحقق التحول والتجذر في غياب الديموقراطية، هذا جانب من أزمة الإبداع الشعري))[4] في العصر الحديث، وسبب من أسباب الإخفاق الذي تحكمه قوانين الإبداع وجدليته.

لقد تجاوزت القصيدة الحداثية العلاقات الكلاسيكية، والأطر التقنية المحددة في بنائها، فباتت تحتضن ((ظواهر اللغة وما وراءها، مما يرتبط بأوضاع الخطاب

---

(1) درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992م، ص177.

(2) إبراهيم، عبدالله، المتخيل السردي، (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص5.

(3) أدونيس، الشعرية العربية، ص112.

(4) بنيس، محمد، حداثة السؤال، (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1988م، ص8.

واستراتيجياته. الأمر الذي فتح منافذ جديدة، تستوعب أفـق الـنص الـشامل بكـل تفاعلاته الحيوية، وتشير إلى عصبه الرئيسي الماثل في وجهته ومبتغـاه. ذلـك أن تحديد هذه الوجهة، يسمح لنا بالإدراك الصحيح لنسيج القول ووظيفته معاً، كما يبرز العناصر المهيمنة عليه، ويفسر علاقاتها المختلفة، مما يتيح الفرصة لرصد التحولات الكبرى للنصوص، مع الإمساك بمدارها الصلب، وتحديد تراتب أبنيتها الكليـة فـي تجلياتها العديدة »[1]. ولعل الرؤيا واللغة من بين العوامل التـي أسـهمت بإكـساب القصيدة الحداثية الدرجة الكافية من المرونة لاحتضان القص، واسـتيعاب تقنياتـه داخل المنجز الشعري[2]. الرؤيا التي « تخلق للشاعر عالماً منفـصلاً عـن واقعـه المرفوض، وتُمكنه من استحضار هذا العالم الخارجي إلى ذاته ودواخله؛ كي ينفـي نفسه إليه. ثم يدخل إليه باحثاً / واعياً؛ ليكتشف المعالم الداخلية للعـالم، والذات في آن »[3]. أو الرؤيا التي تتموضع حولها القصيدة، وتحـدد المـسافة بـين الـشاعر وموضوعه، فتبتعد على أساسها ذات الشاعر مسافة كافية؛ لتجسيـد الحدث وتمثيله، داخل النص الشعري[4]. و« اللغة التي يثْقلها المنظور الغنائي بفـضاءات المجـاز، والصور المشحونة بالانفعال الوجداني، مما يركز انتباه القارئ على اللغة ذاتهـا، لا على الجو القصصي الذي يخْلقه الاقتراب من النثر، واستعارة وسائله في العـرض، وتجسيد الحدث، فضلاً عن تخفيف حدة الهيجان التصويري والعاطفي في المفردات والتراكيب والإيقاع... »[5]. أو الرؤيا التي « لا تستمد لغتها من الأفكار السائدة، ولا من القوالب الجاهزة،.. بل تمتح من الأصقاع النائية في الحس، تماماً مثل الأحـلام إن لم تكن هي نفسها أحلاماً بشكل ما »[6].

---

(1) فضل، صلاح، تحولات الشعرية العربية،دار الآداب، بيروت، ط1، 2002م، ص45.

(2) ينظر، الصكر، مرايا نرسيس، ص36.

(3) درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس،ص177.

(4) ينظر، الصكر، مرايا نرسيس، ص36.

(5) الصكر، مرايا نرسيس، ص36.

(6) أبو غالي، مختارعلي،المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفـة، المجلـس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (196)، أبريل، 1995م، ص254.

والبحث عن أثر الأسطورة في الشعر يبعث بالضرورة على خلق قرائن، واشتغالات إجرائية، تؤسس لفهم واعٍ من خلال قراءة إنتاجية، تسعى إلى إيجاد مسميات لهذه القرائن، بالاتجاه الذي يجعل من حضور الأسطورة وتوظيفها في الشعر، نزوعاً نحو التجديد، أو تحولا باتجاه مقاربة جنسين أدبيين، أو حضور ما هو غير شعري داخل حدود المنجز الشعري، من خلال التعاطي مع مفهوم آخر هو السرد « فسردية الشعر هي تأثير السرد في الشعر باعتبارهما جنسين أدبيين ينماز كل واحد منهما عن الآخر »[1]، من خلال علاقة أخرى تستند إلى الشعر الذي يبنى بالاتكاء على الأسطورة التي هي من حيث الشكل قصة تحكمها مبادئ السرد وعناصره المعروفة. « ولكن كيف يمكن تطعيم الشعر بنسغ السرد، وإثراؤه بتقنياته، بما يغير نكهة الكتابة ومذاقها، دون أن يسفر عن مسخ نوعها ؟»[2]. ولعل الإجابة تكمن في أثر السرد، وقدرته على توسيع النص وتمطيطه، بما يحمل من مثيرات وتوليدات، لا تعنى بالسرد كسرد، بقدر ما تُعنى بالتحولات التي يحدثها في الجسد الشعري، وتوظيفه « في بنية الشعر بطريقة منتظمة، قادرة على توليد أنماط تعبيرية جديدة، وأشكال فنية مهجنة »[3]. ويبدو أن هذه النظرة « تستحق التأمل والحفاوة النقدية المستبصرة »[4].

وقد بات من المعروف« بحكم الأعراف الأدبية، وتجنيس أنماط القول أن الشعر يؤكد دائماً على طبيعته اللغوية، أي أنه يكرس، باستمرار ارتباطه بالملفوظ، على عكس القصة مثلاً،التي لا يكمن جوهرها في لغتها، بل في بنيتها الحكائية. وهكذا نرى أن تعويل الشعر على اللغة قد يتعرض إلى الخلخلة حين تُمازج طبيعتَه عناصر

---

(1) الرواشدة، سامح، منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006م، ص131.

(2) فضل، تحولات الشعرية العربية،ص120.

(3) المرجع نفسه، ص 118.

(4) المرجع نفسه، ص 118.

تنحدر إليه من طبيعة مغايرة))[1]. ومما لفت نقاد الحداثة المعاصرين هو المزج بين شعرية القص والقصيد على اختلاف طبيعتهما، وتلمس العرق النابض بينهما، ليس بالمهمة السهلة، ما حدا ببعض الشعراء إلى ((كتابة شعر يوظف السرد دون أن يفقد خواصه الشعرية والاستعارة الرمزية الأصيلة، إنه شعر يحتفظ بجوهر غنائيته، بقدر ما يصبغها باللون الدرامي السردي))[2]. وقد بات من الواضح ((أن الأجناس الأدبية، قد بدأت منذ زمن ليس بالقصير، في تصفية حساسيتها التجنيسية إزاء بعضها البعض، ولم يعد في تماسها الحميم ما يبعث على الدهشة والتساؤل. لقد صار من الطبيعي أن يستعين جنس أدبي ما بخصائص جنس آخر، أو أن نجد نسيماً ما ينسل من حقل أدبي مجاور ليغدو من مقتضيات حقل آخر، أو جزءاً من نسيج فضائه وحيويته))[3].

إن إمكانية وجود السرد في بنية النص الشعري، يثير مسألة فاعلية السرد ((الذي يعتبر المجال التمثيلي والإحالي للحكي، من حيث قدرته على تجاوز الفعل التواصلي؛ لتأسيس احتمالات فنية أكثر علائقية مع مكونات الخطاب، بحيث يصبح الحكي والسرد بتفاعلاتهما، مجالاً لتحريك اللغة وتحويل منتجاتها ومحمولاتها، عبر النظم في سياق مخصوص... ينطوي على فاعلية خاصة تتميز بتميز أسلوب المنتج))[4]، لاسيما عندما يتحرر الشاعر من قيود الواقع بإكساب لغته أبعاداً إيجابية تنهض بتحقيق غاياته ((فتبرز المظاهر أو التقنيات الأسلوبية للأسطورة في بناء القصيدة نفسها، ومن أظهرها السرد... الذي تعتمده الأسطورة في حركة أحداثها

(1) العلاق، علي جعفر، وآخرون، الدلالة المرئية: دراسة في قصيدة "طردية" لأحمد عبدالمعطي حجازي، من كتاب ((الشعر العربي في نهاية القرن))، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الخامس عشر،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997م، ص191

(2) فضل، تحولات الشعرية العربية، ص118.

(3) العلاق، علي جعفر، الدلالة المرئية،(قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002م، ص120.

(4) مراشدة، عبدالرحيم، الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012م، ص6.

وشخصياتها، إذ تدخل الأحداث والشخصيات، فضلاً عن المكونات الأخرى، في بنية القصيدة، وتصبح من العناصر الرئيسة فيها؛ لتفرض وجودها على الشاعر ليوفيها حقها»[1]. غير أن المنجز الشعري، وإن تقاطع مع السردي فإنه« لا يتبنى خطاباً سردياً متكاملا، ربما يشي ببعض عناصر السرد أو يوحي ببعضها الآخر، ولكن عادة ما تكون العناصر متقطعة، أي محدودة النمو، ومنحسرة التفاعل بسبب من طبيعة القصد الإيحائي للشعر»[2]. ويبدو أن نمط العلاقة المعقد في هذا التداخل بين الشعري والسردي، يفرض إيقاعاً صعباً لكل دراسة تسعى إلى فرز هذا التداخل، حيث إن « تبني القصيدة لعنصر سردي واحد أو أكثر من عناصر السرد، ليس دليلاً كافياً على تبني النص تداخلاً سردياً ضمن مقاصده، وللسرد بعامة مظاهره، تتكشف عبر نسيج النص الشعري، وهي قابلة للرصد بطريقة خاصة، تأخذ بالعناية طبيعتها الجديدة المزدوجة (السردية والشعرية)، ذلك أنها لا تحتفظ بخواصها كاملة عبر ترحلها من خطابها الصريح إلى خطابها الضمني »[3]. ولذلك فإنه عندما نتناول قصيدة ما بالدراسة « ينبغي لنا أن نعرف موروثها النوعي، أي ما يسميه جيرار جينيت: جامع النص (architext).. ولابد أن نكون ماهرين في فرز عناصر النص (السردية، الدرامية، الخطابية، الشخصية) الغائبة بسبب الطبيعة الإجمالية التي تعتمد الحذف البلاغي في الخطاب الشعري »[4]. وهكذا فإن الشعر يستعين بالسرد، وهو محمل بميرات طويل من الحكي والسرد الذي جاء من الشفاهة والكتابة في المرويات والحكايات الأدبية والتاريخية والدينية والأسطورية...، والموروث

---

(1) الخاقاني، الترميز في شعر عبدالوهاب البياتي، ص258.

(2) صالح، بشرى موسى، مقال بعنوان " تداخل الشعري والسردي "، منشور على الشبكة المعلوماتية، على الرابط الإلكتروني، www.alwatan.com/graphics/2001/jan01/29.1/heads/ot9.htm

(3) المرجع نفسه، مقال من صفحة واحدة.

(4) شولز، روبرت، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994م، ص77.

الشعبي بأعرافه وتقاليده وطقوسه[1]. ولا بد لهذه المحمولات، أن تتسرب في بنائـه ومضمونه. لكن الشاعر يظل شاعراً بالدرجة الأولى، وإن امتلك مقومات السرد، و((قد يستلهم بعض ملامح شعره من الفن القصصي قدر ما تسعفه تجربته الانفعاليـة، وأدواته الفنية، وقدرته في رسم الشخوص والأحداث))[2].

1.2 مفاهيم السرد:

يعد السرد من أهم المجالات التي حازت اهتمام الباحثين والدارسين والنقاد منذ القدم، فقد ارتبط وجوده بتاريخ الإنسان كنوع من أنواع الخطاب، سواء كان كتابيـاً أو شفوياً، وقبل الشروع في هذا المبحث لا بد من الإحاطة ببعض مفهومات السرد تقدمة للولوج إلى هذا الفصل، وتناول ((النص السردي مهما كان النوع الذي ينتمي إليه، أسطورة أو رواية أو شعر... لابد وأن يتسرب إليه قليل أو كثير من الـسرود الوظيفية المتعالقة مع البنيات السردية الموجودة في الرواية والقصة والحكاية ومـا إلى ذلك. وفي الوقت نفسه لابد وأن يحتمل أمرين، أو مجالين هما: أولاً: التجربـة التي تتجه نحو الماضي، ومرجعيات هذا الماضي. وثانياً: مجال التوقع الذي يـذوب في الواقع ويشير إلى المستقبل))[3]. وعليه فإن الدراسة ستتجه إلى البحث عن أثـر المكون السردي في إثراء النص الشعري، وطريقة توظيـف العناصـر الـسردية، ودورها في تشكيل الأبنية الأسطورية وتطور دلالة النص وانفتاحهـا. فالعناصـر السردية وتقنيات السرد ((عند مصاحبتها لبنيات فنية أخرى فـي الـنص الـشعري، تعطي له كثافة معنوية تحفز على التلقي، وعلى التفكير في النص، بمعنى تزيد مـن لذة النص وتلقيه))[4].

---

(1) ينظر،عبد المطلب، محمد، تقنيات السرد بين التنظير والتطبيق، من كتاب الأبحاث، مـؤتمر أدباء مصر " أسئلة السرد الجديد "، الدورة الثالثة والعشرون، محافظة مطـروح، 2008م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008م، ص85.

(2) جعفر، محمد راضي، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر، (مرحلة الرواد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، ص 105.

(3) مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، ص 7.

(4) مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، ص 9.

والسرد في اللغة: تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً. سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له، والسرد الخرز في الأديم، والتسريد مثله[1].

أما اصطلاحاً: فقد تعددت تعريفاته تبعاً للاتجاهات النقدية، التي أفاضت في مدلولاته، واستقطبت جهود العديد من النقاد، لاسيما نقاد الغرب، بحيث أصبح لكُل منهم معجمه السردي الخاص، فالسرد هو رديف للقص، الحكي، الرواية، الإخبار، الصيغة. وقد أكد رولان بارت أهمية السرد وحضوره الدائم في حياة الإنسان، فهو((قائم في الأسطورة والحكاية، كما هو قائم في الكوميديا والتراجيديا. وبدهي أن نقول إنه لقائم أيضا في الرواية، والقصة، والقصة القصيرة. بل، إنا لنكاد نحسب أنه لا يوجد مكتوب، مهما كان جنسه ونوعه، يخلو من سرد على نحو ما))[2].

((وتحت هذه الأشكال اللامتناهية تقريباً، يوجد السرد في كل الأزمنة، وكل الأمكنة، وفي كل المجتمعات؛ يبدأ السرد مع التاريخ أو حتى مع الإنسانية، ليس ثمةَ شعب دون سرد، لكل الطبقات، لكُل التجمعات الإنسانية مسروداتها))[3]. والسرد ((هو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال))[4]، وهو ((خطاب مغلق، حيث يداخل زمن الدال،(في تعارض مع الوصف) و(السرد)، خطاب غير منجز. و(قانون السرد)، هو كل ما يخضع لمنطق الحكي، والقص الأدبي))[5]. وتنهض ((كل فعالية سردية، أياً كان الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، على حاملين أساسيين: ((متن))،

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (س رد).

(2) بارت، رولان، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1993م، ص 12.

(3) بارت، رولان، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1988م، ص 89.

(4) وهبة، مجدي، والمهندس، مراد كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت،1979م، ص 112.

(5) علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م، ص 110.

و«مبنى»، أو « قصة» و« حبكة»، أو« قصة»، و« خطاب »، أو« حكاية» و« سرد»[1]. والمقصود بالمتن أو القصة أو الحكاية حسب نظرة جيرار جينيـت: «المـواد قبـل اللفظية في نظامها التاريخي»[2]، أو المواد الخام في القصة كما يـرى الـشكلانيون الروس. أما الخطاب أو المبنى أو الحبكة أو السرد، فتتضمن« جميع المقومات التي يضيفها الكاتب إلى القصة،لاسيما التغيرات في سياق الزمن وتقديم ما فـي وعـي الشخصيات، وعلاقة السارد بالقصة والجمهور»[3]، أوعناصر الحكي المتمثلة فـي: الشخصيات، والزمان والمكان، والمنظور السردي، والفضاء النـصي والـدلالي... وغيرها. وبعبارة أخرى فإن« المتن الحكائي هو المتعلق بالقصة كما يفترض أنهـا جرت في الواقع، والمبنى الحكائي هو القصة نفسها، ولكن بالطريقة التي تُعـرض علينا على المستوى الفني»[4].

والسردية هي « العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب الـسردي، أسـلوباً وبنـاء ودلالة»[5].

أما علم السرد فهو « دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه »[6]. وقد تنازع هذا المفهوم اتجاهان، وتمفـصلت هذه النظرة في محورين. الأول: يعنى بتحليل القصة من حيث مضمونها الـسردي، وهو ما ُأطلق عليه مصطلح (السرديات)، ويهتم أصـحاب هـذا الاتجـاه بتحليـل مضمون الحكاية، وتقنيات الحكي، وأبرز من مثل هذا الاتاه (تودوروف) و(جيـرار

---

(1) الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، ص 176.

(2) مارتن، والاس، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998م، ص 139-140.

(3) المرجع نفسه، ص 140.

(4) لحمداني، حميد، بنية النص السردي، (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقـافي العربـي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991م، ص 21.

(5) إبراهيم، عبدالله، السردية العربية، المؤسسة العربية للدراسـات والنـشر، بيـروت، ط2، 2000 م، ص17.

(6) الرويلي، ميجان، و البازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، المركـز الثقـافي العربـي، الـدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002م، ص 174.

جينيت). أما الاتجاه الثاني: فهو يهتم بدراسة الخطاب السردي من حيث هو حكاية، وقد أُطلق على أصحاب هذا الاتجاه، مصطلح (السيميائية السردية)، وأبرز ممثلي هذا الاتجاه: (بروب)، و(كلاود بريمون)، و(غريماس). وتعرض هذا المفهوم لتغيرات فرضتها تيارات فكرية ونقدية أخرى، « إما تحت مظلة ما بعد البنيوية، كما في أعمال رولان بارت، أو من خلال الماركسية – التي تعرف أحياناً بما بعد الماركسية – كما في أعمال الأمريكي فريدريك جيمسون »[1]. وقد تأثر النقاد العرب المعاصرون بهذين الاتجاهين، وانطلقت تعريفاتهم لمفاهيم السرد بوصفه مرة قصة، وأخرى خطاباً. ومن تعريفات السرد بوصفه قصة «هو الوسيط الذي ينتقل كما يشاء في تصويره للأحداث، وفي وصفه للخلفية سواء كانت مكانية أو زمانية، وفي عرضه للحدث وطريقة تسلسله، ثُم في تنقلاته الحرة كما يشاء في الزمان والمكان»[2].

« وإن كل عمل سردي يحتوي صوراً من الحركات والأحداث. وهذه الصور هي التي تشكلُ السرد بمفهومه الدقيق »[3]. أما من حيث كونه خطاباً فهو« الكيفية التي تُروى بها القصة... وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها»[4]. وهو« نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلاً للتداول، سواء كان هذا الفعل واقعياً أو تخييلياً، وسواء تم التداول شفاهاً أو كتابة»[5].

---

(1) الرويلي، والبازعي، دليل الناقد الأدبي، ،ص 174.

(2) إبراهيم، عبد الله، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988 م، ص 161.

(3) مرتاض، عبدالملك، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (240)، ديسمبر، 1998 م، ص249.

(4) لحمداني، بنية النص السردي،ص 45.

(5) ينظر، غريماس، أ. ج، السيميائيات السردية، ترجمة: سعيد بنكراد، من كتاب، " طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992م، ص 185.

ويعد كلود ليفي ستراوس رائد البحث السردي[1]، حينما تناول الأسطورة مـن منظور النقد البنيوي الذي وضع ركائزه العالم اللغـوي السويـسري دي سوسـير. فالأسطورة عند ستراوس تتألف من بنية مزدوجة: الأولى عالمية، والثانية محليـة. والأولى: ترتبط بالأساطير محط عناية المحلل السردي. أما الثانية: فترتبط باللغة من حيث كونها متعينة، ومتغيرة الأداء، ثابتة البناء والعالمية والحـضور[2]. « واسـتمر البحث على خط مشابه عند الشكلاني الروسي (بروب) حين شمل ببحثـه الـسردي الحكايات الخرافية الشعبية على النحو المعروف لدى دارسـي هـذا اللـون مـن السرد»[3].

أما البنية السردية: فهي اصطلاح مركب، يعنى بمكونات الخطـاب مـن راوٍ ومروي ومروي له، وتفاعل هذه المكونات داخل النسيج السردي. والبنية كما يـرى جان بياجيه هي: « مجموعة تحويلات تحتوي علـى قـوانين كمجموعـة (تقابـل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية. وبكلمة موجزة، تتألف البنية من ميـزات ثـلاث: الجملة، والتحويلات، والضبط الذاتي »[4]. وقد لخص محمد عزام الأجزاء المكونـة للبنية بقوله[5]:

(الجملة / الكلية): هي تكوين البنية من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميـزة للنسق. وليس المهم في البنية هو (العنصر) أو(الكل) الـذي يفـرض نفـسه علـى

---

(1) ينظر، يقطين، سعيد، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القـاهرة، ط1، 2006م، ص 72.

(2) ينظر، الرويلي، والبازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 175.

(3) المرجع نفسه، ص 175.

(4) بياجيه، جان، البنيوية، ترجمة: عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيـروت، باريس، ط4، 1985م، ص 8.

(5) عزام، محمد، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحـاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص 35.

العناصر، وإنما هو (العلاقات) القائمة بين هذه العناصر، أو عمليات تكوين (الكـل) باعتبار هذا (الكل) مكوناً من تلك (العلاقات).

و(التحولات): تعني أن هذا (الكل) ينطوي على دينامية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل (النسق) أو (المنظومة) خاضعة في الوقـت نفسه لقوانين (البنية) الداخلية.

و(التنظيم الذاتي): هو أن في وسع هذه (البنيات) تنظيم نفسها بنفسها، مما يحفظ لها وحدتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها، ويحقق لها نوعاً من (الانغلاق الذاتي). لكن هذا الانغلاق لا يمنع (البنية) الواحدة من أن تندرج تحت (بنية) أخرى أوسع.

وهكذا " فالبنية التي اشتقت من الأصل اللاتيني stuers الذي يعنـي البنـاء أو الطريقة التي يقام بها البناء،.. تعني الطريقة الفنية أو الهندسة المعمارية التي تحكـم تماسك أجزاء بناء ما، قائم على إدخال قانون أو نظام داخلي يجمع تلك الأجزاء "[1]. وهذا يعني أن" البنية السردية تحمل طابع النسق الذي يجمع عناصر مختلفة، يكـون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى، فالبنية محددة بعلاقات تربط بين مكونات النص السردي، بحيث لا يمكـن فهـم أي عنصر من عناصرها من غير النظر إلى قيمة ارتباط هذا العنصر بـسواه "[2]؛ أي إن" كل عنصر يتداخل في علاقات مع العناصر الأخرى، ويترابط في نفس الوقـت بالوحدة المتكاملة "[3].

ويرى حاتم الصكر أن التحولات الحداثية في الشعر، جعلت من الاستعانات الرمزية الأسطورية، أكثر غنى وتعدداً من خلال إنجازات بدت ذات أهمية في بناء القصيدة الحداثية، وتغيير زواياها، وتعدد مراميها، وذكر ذلك في عشر نقاط مهمة، لابد من تلخيصها؛ لأهميتها[4]:

---

(1) الإبراهيم، ميساء سليمان، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011م، ص 14.

(2) الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة،ص 14.

(3) قاسم، سيزا أحمد، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م، ص167.

(4) ينظر، الصكر، حاتم، مرايا نرسيس،ص109- 111.

1- تحولات الذات الشاعرة، من الأنا الحادة والواضحة، وتشظيـها إلى ذوات، وما صحب ذلك من تحول جلي في المستويات النحوية والتركيبية، والتعبيرية بشكل عام.

2- تحولات الانفعال وتلويناته الغنائية، والبعد عن الخطابية والمباشرة، وانعكـاس ذلك على اللغة الشعرية، وصورها التعبيرية، وتحول الخطاب الـشعري مـن التقريرية والمباشرة، إلى أشكال من الترميز والإيحاء تفي بمقاصد الشعر.

3- تجاوز توظيف الأسطورة البعد التقليدي، القائم علـى اسـتيحاء الأسـطورة أو التوظيف الجزئي باقتطاع بعض الرموز من سياقاتها الأسـطورية، ومحاولـة المزج بين الرمز والأسطورة والقناع، عبر ترابطهـا المنطقـي، وارتباطهـا البنائي.

4- محاولة بعض الشعراء الانعتاق من المرجعية التراثية بوقائعها وحرفيتها، وخلق الأسطورة ذات الصلة بمرجعيات الشاعر.

5-اتساع مفهوم التناص، وانتقاله من حدود الاستقصاء والتعايش، إلى جوانب تتصل بالتناص الزمني؛ وذلك بنقل أمداء الـزمن مـن الماضـي إلـى الحاضـر، واستشراف المستقبل. إضافة إلى التناص الـصوتي بـين صـوت الـشاعر، وأصوات رموزه وأقنعته ومراياه.

6-تحولات المفاهيم الاصطلاحية النقدية وتوسيعها، لاسيما مـا يتعلـق بـالحقلين الرمزي والأسطوري، من حيث أنواعها، وأشـكالها، وأصـنافها ووظائفهـا، وزوايا النظر إليها، وآليات تحليلها..... وغيرها.

7-تحولات أدائية انتقلت بالشخصيات الأسطورية والتراثية والدينية والأدبيـة مـن التناول الوصفي إلى التناول العميق الذي يفضي إلى أبعاد دراميـة، تؤسـس لدخولها في البنية السردية للنص الشعري.

8-تحولات التوظيف الأسطوري بالانتقال من الوظـائف المـضمونية للأسـطورة ورموزها ومعانيها ودلالاتها الأخلاقية وأنواعها وأبعادهـا التاريخيـة، إلـى الوظيفة البنائية بحيث تغدو مكوناً أساسياً وعنصراً تشكيلياً في بنـاء الـنص الشعري.

9-تحولات في قدرات الشعراء الإبداعية، تتمثل في خلـق أسـاطيرهم ورمـوزهم وأقنعتهم الخاصة، أو تعديل وتكييف عناصر الأسطورة ومضامينها، بما يخدم مجالات القص لديهم من خلال البحث عن(المعادل الموضوعي) للحالة النفسية والشعورية التي تحمل عبء التجربة في السياق الجديد.

10- تَعدد الروافد البنائية للقصيدة الحداثية، باستعارة الصوت الآخر أو اسـتدعائه، الأمر الذي يمنح النص الجديد صفات تركيبية جديدة، تنعكس على فنية بنائـه وجماليته، وطرق تلقيه، وذلك عن طريق تلاقح الأجناس، والتوسل بعناصر وتقنيات وآليات القصة والمسرح وغيرها في بناء القصيدة.

1.1.2 البنية السردية عند محمود درويش

مر البناء الفني في شعر محمود درويش بمراحل متفاوتة من التطور والتجديد، وقد قُسمت هذه التطورات عبر ثلاث مراحل(1):

المرحلة الأولى: امتدت حتى خروجه من فلسطين(1960 - 1970)، وشـملت دواوينه الأولى: (عصافير بلا أجنحة)،(أوراق الزيتون)،(عاشق من فلسطين)؛(آخر الليل)،(العصافير تموت في الجليل)،(حبيبتي تنهض مـن نومهـا). وسـميت هـذه المرحلة بالمرحلة الغنائية.

المرحلة الثانية: امتدت منذ خروجه من فلسطين عام 1972م حتى خروجه من بيروت عام 1982م، وشملت دواوينه: (أحبك أو لا أحبك)،(محاولة رقم7)، (تلـك صورتها وهذا انتحار العاشق)،(أعراس). وأُطلق على هـذه المرحلـة الغنائيـة / الدرامية.

المرحلة الثالثة: مرحلة ما بعد الخروج من بيروت، وشملت دواوينـه:(مـديح الظل العالي)،(حصار لمدائح البحر)،(هي أغنية)،(ورد أقل)،(أرى ما أريـد) (أحـد عشر كوكبا)،(لماذا تركت الحصان وحيدا)، (سرير الغريبة)، إضافة إلـى ديوانـه الأخير (جدارية). وأُطلق على هذه المرحلة الغنائية / الملحمية.

---

(1) ينظر،علي، ناصر، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسـات والنشر، بيروت، ط 1، 2001 م، ص 22.

وستركز الدراسة في هذا الفصل على الدواوين الشعرية التي أنجزت في المرحلة الأخيرة في مقاربتها للبناء السردي عند درويش، بالرغم من أن محاولات التجديد والتطوير في بناء القصيدة الدرويشية، قد مرت في كل المراحل السابقة. ويزعم الباحث أن هذه المرحلة هي مرحلة التحولات في الرؤيا والتشكيل، أو المرحلة التي « حقق الشاعر الحديث لفنه مكتسبات متعددة من خلال هوامش الحرية التي قدمتها له التجربة الحديثة، بعض تلك المكتسبات كان على مستوى اللغة، وبعضها على مستوى الصورة، والتشكيل، وبعضها على مستوى الإيقاع »[1]. فقد رافقت تجربة درويش الشعرية مجموعة من التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية، على الصعيدين العربي والفلسطيني خاصة، الأمر الذي استدعى بالضرورة إحداث تحولات في اللغة والأدوات التعبيرية، تفي بمتطلبات التجربة الجديدة[2]. و« لأنك تحاور مشروع تغييب نهائي، فأنت تشتغل على أسلحتك اللغوية والمعرفية والنفسية والجمالية، هذا مشروع بطولي لابد أن تعادله بطولة في اللغة، وفي البناء الشعري»[3] كما يرى درويش. وتحول طرق التعبير تفرضها علاقة الشعر بالواقع، من خلال مرجعية تأملية؛ لذلك« فإن البحث عن تحولات البطل في نتاجنا كله – على حد تعبير درويش – تقتضي تحولات في اللغة، والتخفيف من النطق باسم الجماعة إلى التكلم باسم الذات الحاملة للجماعة، وهذا يقتضي طبعاً قصيدة متواضعة أو متقشفة، تُمجد إنسانية الإنسان التي لا تُختزل بقدرته على التضحية، وتُمجد حبه للحياة وليس حبه للموت، تمجد الإنسانية فيه، وهذا جزء من مشروع بحث الفلسطيني عن إنسانيته»[4] في محاولة لإعادة « صياغة الواقع، أو على أبعد الحدود خلق عالم جديد يطمح المبدع في أن يحمل رؤيته »[5].

---

(1) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص 163.

(2) ينظر، الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص 144- 145.

(3) البرغوثي، حسين،" محمود درويش:... لا أحد يصل "، ص 18.

(4) المرجع نفسه، ص 18.

(5) الشوابكة، محمد علي، السرد المؤطر في رواية " النهايات " لعبد الرحمن منيف، البنية والدلالة، أمانة عمان الكبرى، عمان، الأردن، ط1، 2006 م، ص48.

إن ما يميز تجربة محمود درويش الشعرية هو تلك المخيلة الخصبة والثريـة، التي مثلت ((ظاهرة فريدة في الشعر العربي المعاصر على مستويات النتاج الإبداعي كماً وكيفاً))[1]. فقد شكلت هذه المخيلة أداة توليدية، وإيقاعاً متنامياً يكشف عن فرادته في صياغة قصائده، وقدرته على تطويع لغته، وإعادة تشكيلها بما يخدم المـضامين التي تحملها، لاسيما عندما يتعلق الأمر بتطوير البناء الشعري، والإفادة من متعلقات السرد وعناصره التي ميزت تجربته الشعرية. فقد سعى للبحث عن أبنية وتقنيـات تعبيرية تخرج القصيدة من ذاتيتها وغنائيتها إلى فضاء أكثر رحابة، فكـان أن لجـأ إلى القصيدة المؤسسة على البنى السردية. واعتمد أنماطا تجريبية، تقوم على مبـدأ نفي الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية[2]. وعلى الرغم من أن توظيـف عناصـر السرد وتقنياته في الشعر ليس جديداً، إلا أنه لم يتخذْ من المعطى الـسردي وظيفـة بنائية محورية في المنجز الشعري إلا بسبب من موجة الحداثـة الـشعرية.((أي أن الشاعر قبل الحداثة، لم يكن يعي الغنى الأسطوري، والاكتناز الـسردي والرمـزي للشخصيات، والأحداث للأسطورة في نسيج النص وعماد بنيته، والعبور من زمـن الرمز إلى زمن الشاعر؛ لتحقيق التناص في أوسع صوره وأعمقها وأغناهـا، ممـا يقوي بناء النص، ويعدد وينوع مستوياته التعبيرية، وينأى بها عن الغنائية، وصولاً إلى السرد بكيفياته وهيئاته وتشكلاته الممكنة شعرياً))[3]. فالشعر كما يرى درويـش أساسه البناء ((بناء العلاقات بين عناصر القصيدة بحيث لا تكون هناك حالـة مـن المجانية لا بالصورة ولا بالاستعارات ولا حتى بالإيقاع))[4]، والبناء الـذي يقـصده درويش ليس بمعناه الكلاسيكي القائم على المدخل والسياق والنهاية، وإنما ((الصعوبة

(1) الجبر، خالد، تحولات التناص في شعر محمود درويش، ترائي سـورة يوسـف نموذجـا، منشورات جامعة البتراء، عمادة البحث العلمي، ط1، عمان، 2004م، ص12.

(2) ينظر، جينيت، جيرار، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبدالرحمن أيوب، مشروع النـشـر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – دار توبقال للنشر، المغرب، د. ت، ص 39 - 47.

(3) الصكر، مرايا نرسيس، ص109.

(4) البرغوثي، محمود درويش:... لا أحد يصل " ص 14.

تكمن في البناء الدرامي، وخاصة السرد ذي الطابع النثري، من حيث إن العلاقة الضرورية أو الحوار بين النثر والشعر في أي نص، لا تستطيع أن تستمر بإيقاع شعري قوي ومتصاعد بشكل مستمر، فلا بد من استراحات في القصيدة أو سكون»[1].

2.1.2 بنية الحدث والشخصية:

يعد الحدث من أبرز مقومات الصناعة السردية، «وهو الحركة الداخلية في العمل الفني»[2] التي تنهض عليها القصيدة الشعرية المؤسسة على العناصر السردية. وهو يمثل أساس البنية؛ لارتباطه القوي بعناصر القص، لاسيما الشخصيات، حيث يسهم تنامي الحدث وتطوره في تأزم الصراع، ويكشف عن تفاعل الشخصيات، ويفصح عن مواقفها ورؤاها الفكرية، ويظهر مستويات الحوار وأنواعه في المنجز الشعري. والقصيدة التي تقوم على استدعاء الرموز الأسطورية «تلتقي عندها جميع الحركات، وتصدر عنها أغلب الأفعال. فتصبح بمثابة الجذر الذي يشد بنية النص»[3]، وتمكن الشاعر «من تجاوز الأحداث الهاربة فلا يلتقط إلا الجوهري منها»[4]. وارتباط الحدث بالشخصية، هو ارتباط عضوي، فلا وجود للشخصية من دون حدث، ولا يمكن أن نتصور حدثاً دونما شخصية، فالشخصية هي مصدر للحدث[5]، عبر تنقلاتها وتحولاتها في فضاء النص، ومكون ضروري لتلاحم السرد[6]، وإدراكها داخل النص السردي «لا يمكن أن يتم بشكل منعزل عن باقي

---

(1) البرغوثي، محمود درويش:... لا أحد يصل، ص 14.

(2) الموسى، خليل، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص 276.

(3) اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 142.

(4) اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 142.

(5) ينظر، إبراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، ص 42.

(6) ينظر، بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990م، ص 209.

العناصر الأخرى))[1]، فهي تضطلع بمهمة صنع الأحداث، بما تملك من القوة المولدة للأفعال، حين تؤثر فيها وتتأثر بها. ((فالفعل الصادر عن الشخصية يعد حـدثاً فـي حدود أنه يقوم بتحطيم حاجز ما، أو يقوم بخرق قانون مـا، أو يقـوم بـالخروج عـن مألوف ما))[2]. وهكذا فإن الحدث والشخصية يمثلان عنصراً مركباً، أو شيئاً واحداً، بحيث لا يمكن سرد حدث دونما شخصية، أو تقديم شخصية دونما مواقف. ((والحدث وحده، وفي غياب وجود الشخصية، يستحيل أن يوجد في معزل عنها؛ لأن هذه الشخصية هي التي توجد، وتنهض به نهوضاً عجيباً))[3]. ونظراً لأهمية هـذين العنصرين، وارتباط كل منهما بالآخر، فإن أي محاولة للفصل بينهما ستؤدي إلـى خلل واضطراب؛ ولأن الحدث هو القوة المحركة للشخصية، حـين يبـث الحركـة والحياة والنمو فيها؛ فإنه يسهم في الكشف عن أبعادها الداخلية أو الخارجية. وبسبب من الحدث تتحدد علاقة الشخصية بما يجري حولها، وهكذا فإن الحدث يضفي فهماً لوعي الشخصية بالواقع الفني المتصل بها، وإن كان مشابها للواقـع الحقيقـي فـي جانب منه.

ويبدو أن محمود درويش يعي أهميـة الأسـطورة برموزهـا وشخـصيـاتها وأحداثها، ودورها في تأسيس بنية نصوصه السردية، من حيث إن الأسـاطير فـي أصلها تخضع لمبدأ السرد، وتمنح الشاعر القدرة على إطالة قصائده وتوسيعها. فقد ((أدت الأسطورة دوراً مهماً في تحويل قصائد درويش إلى المجال.. السردي؛ وذلك؛ لأن توظيف الشاعر لها، كان على أساس أنها تؤدي معنى إنسانياً في الحاضر، فقـد ألبسها معاناة الإنسان المعاصر ومشكلاته وهمومه، فغدت الأسطورة جـسراً بـين

(1) بنكراد، سعيد، سيمولوجية الشخصيات الـسردية، دار مجـدلاوي، عمـان، الأردن، ط1، 2003م، ص37.

(2) بنكراد، سيمولوجية الشخصيات السردية،ص 39.

(3) مرتاض، في نظرية الرواية،ص91.

الماضي والحاضر؛ لاستشراف المستقبل، ووظفت في شعره بمعناها الحضاري، لا بمعناها التاريخي»[1].

ونتيجةً لتعدد مصادر الخطاب الدرويشي، وإفادته مـن منجـزات الحـضارات الإنسانية، والتراث العربي والإسلامي، واتكائه على مخزون ثقافي كبير، فقد بـدت مخيلته الشعرية، وطاقته الإبداعية، « في دأب لا ينقطع لتطـوير وسـائل الخطـاب الشعري، وتحقيق أعلى درجات الشعرية وتحولاتها الأسلوبية»[2]. الأمر الذي انعكس على تجربته الشعرية، ونقلها من بعدها الفردي الخاص إلى أبعاد جماعية حضارية وإنسانية بشكل أعم. « وتعد المنطقة السردية بما تنطوي عليه من خـصوبة وثـراء وتنوع وتعدد أحد أهم المصادر التي اعتمدتها لغة القصيدة الجديدة، لرفد إمكاناتهـا في التعبير والتشكيل وصولاً إلى منطق كشف شعري آخر، يؤكـد حداثـة اللغـة وقابليتها ومرونتها في التفاعل مع جدة الحال الشعرية وحساسيتها»[3].

ويبدو درويش وقد قام بتفكيك الخطاب الأسطوري القديم، و« الموروث الثقافي مستخدماًعناصره، سواء أكانت شخصيات أم أحداثاً أم أقوال شخصيات، يتخذ منهـا الشاعر رموزاً يدخلها في بناء قصائده»[4] السردية في غير موضع مـن دواوينـه. ويظهر ذلك في ديوانه (جدارية) حين تتمخض البنية الجديدة عن رؤيـة شـعرية تبقي العلاقة قائمة بين المرجعيـة الأسـطورية والمكونـات اللغويـة والتركيبيـة

---

(1) السلطان، محمد فؤاد، الرموز االتاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمـود درويـش، مجلة جامعة الأقصى، (سلسلة العلوم الإنسانية)، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ينـاير 2010 م، ص 18.

(2) شعث، أحمد جبر، تجليات التناص في شعر محمود درويش، المجلة الأردنيـة فـي اللغـة العربية وآدابها، المجلد (3)، العدد (4)، رمضان 1428هـ / تـشرين الأول 2007 م، ص 126.

(3) عبيد، محمد صابر، رؤيا الحداثة الشعرية، أمانة عمـان، عمـان، الأردن، ط 1، 2005م، ص234.

(4) علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص 176.

والأسلوبية الجديدة، تكشف عن إشكالية مصير الوجود الإنساني، وتحولات الـذات الشاعرة، وإعادة تشكيلها في إطار مواجهة مع مصيرها المحتوم. يقول(1):

سأصير يوماً فِكْرةً. لا سيفَ يحمِلُها
إلى الأرضِ اليبابِ، ولا كِتَاب...
كأنها مطَر على جبلٍ تَصدع مِن
تَفَتح عشْبةٍ،
لا القُوةُ انْتَصرتْ
ولا العدلُ الشريد

وتبدو الذات هنا وقد تحررت من زمكانيتها، وأبعادها الفيزيائيـة المـؤطرة لتحررها؛ لتنطلق إلى فضاءات جديدة، مستمرة في التحول. فبعد تحول الذات إلـى فكرة كما المطر المنهمر على جبل تصدع من تفتح عشبة، تعود مرة أخرى لتتحول إلى طائر أسطوري هو طائر العنقاء أو الفينيق، الذي يحترق وينبعث من رماده، في إشارة إلى مفارقة الوجود المادي والتحرر منه، والعودة المتجددة للحياة، والانبعـاث من رحم الموت. يقول(2):

سأصير يوماً طائراً، وأسل مِن عدمي
وجودي. كُلما احتَرقَ الجنَاحان
اقْتَربتُ مِن الحقيقَةِ، وانْبعثْتُ مِن
الرمادِ أنَا حوار الحالمين،عزفْتُ
عن جسدي وعن نَفْسي لأُكْمِلَ
رحلَتي الأُولى إلَى المعنَى،فَأحرقَني
وغَاب. أنَا الغِياب. أنَا السماوي
الطريد.

إن علاقة الشاعر بالأسطورة تقوم على انشطار الذات، وتعدد الأصوات التـي تؤدي دوراً بارزاً في كشف الأبعاد النفسية عند الشاعر، من خلال تمفصل الـشعور

---

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م 3، ص 710.

(2) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م 3، ص 710.

وتوزعه بين الحدث والصراع والحوار الداخلي، إذ يتداخل صوت الشاعر بـصوت جلجامش وأنكيدو للتعبير عن سر العلاقة بين الجسد والروح في مفاصل عديدة مـن الجدارية، وكأن درويشاً يعي المبدأ العلمي المتمثل بتحولات الطاقة، مـن حيـث إن الروح طاقة، والطاقة لا تَفْنى ولا تُستَحدث من العدم، وإنما تتحول من شـكل إلـى آخر. وتبدو صيرورة الروح وتحولات حلولها بين المعنويات والمحسوسات في غير موضع من القصيدة. يقول[1]:

سأصير يوماً شاعراً،
والماء رهن بصيرتي. لُغَتي مجاز
للمجاز، فلا أَقُولُ ولا أُشير
إلى مكانٍ. فالمكان خَطِيئَتي وذَريعتي.
أَنَا مِن هنَاك. " هنَا " ي يقْفِز
مِن خُطَاي إلى مخَيلَتي...
أَنَا من كُنْتُ أو سأَكُون
يصنَعني ويصرعني الفَضاء اللانهائي
المديد.

ويقول[2]:

سأصير يوماً كرمةً،
فَلْيعتَصِرني الصيفُ منْذُ الآن،
وليشْرب نَبيذي العابرون على
ثُرياتِ المكان السكري !
أَنَا الرسالَةُ والرسولُ
أَنَا العنَاوين الصغيرةُ والبريد

واتخذ توظيفه لأسطورة (جلجامش) في جداريته طابعاً سردياً بدا مـن خـلال دمج النثري بالشعري، حيث يؤدي السرد بآلياته دوراً مهماً في بنيـة النص الشعري

(1) درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 710 - 711.
(2) درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، م 3، ص 711.

باعتماده تقنيات تعدد الخطاب وتحولات الضمائر وتنوعاتها، والإفادة من عناصـر القص على مستوى الأحداث، والصراع بين الشخـصيات، والأزمنـة والأمكنـة، والحوار بمستوييه الداخلي والخارجي، والبناء الدرامي، والوصف والتصوير.

وتُجسد أسطورة جلجامش العلاقة التي قامت الجداريات على أساسها وهي فكرة الحياة والموت، أو البقاء والفناء، كما طُرحت في الملحمـة الـشهيرة. واسـتطاع درويش الغوص في أعماق هذه الملحمة، وإعادة صياغتها على النحو الـذي يخـدم رؤيته ضمن سياقها الواقعي. يقول(1):

فالأُسطُورةُ اتخَذَتْ مكانَتَها / المكيدةَ

في سِياقِ الواقِعي. وليس في وسعِ القَصيدةَ

أن تُغَير ماضِياً يمضي ولا يمضي

ولا أن تُوقِفَ الزلْزالَ

لكني سأحلُم،

ربما اتسعتْ بِلاد لي، كما أَنَا

واحِداً مِن أهل هذَا البحر

وقد اتخذتْ فكرة البحث عن الخلود، التي ارتكزت عليها أسطورة جلجامش في أصلها على الصراع من أجل البقاء، والدافع القوي الذي جعل جلجـامش يـسعى لإنقاذ صديقه أنكيدو، عبر رحلة المغامرة في البحث عن عشبة / نبتـة الخلـود(2)، وعودته بخُفي حنَين.

وتَنْفتح القصيدة على صوت جلجامش وحزنه على مرض صديقه أنكيدو، ومن ثم غيابه الأبدي، في عالم الموتى، وهو بذلك يلعب دور الشاعر الذي ألم به المرض حتى أعياه، فجاء استدعاؤه تجسيداً لحالة عاشها درويش في آخر حياته، تمثلت فـي التعبيرعن حالة الجسد الضعيف المنهك. فهو صوت من أصوات الـذات الـشاعرة

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م 3، ص 734.

(2) ينظر، كوريتل، آرثر، قاموس أساطير العالم، ص 35- 36. و باقر،طه، ملحمة كلكـامش، دار المدى للثقافة والنشر والتوزيع، ط 5، دمشق، 1986 م. ص 67 - 84 .

المتشظية المتوسلة بصوت صديقه جلجامش الذي يمثل ذاتا أخرى، وصـوتاً آخـر يعبر عن تسامي الروح والفن والإبداع الإنساني الخالد.يقول(1):

لا شَيء يوجِعني علَى بابِ القِيامةِ
لا الزمان ولا العواطِفُ. لا
أُحِس بخِفةِ الأشْياء أَو ثِقَل
الهواجِسِ. لَم أَجِد أَحداً لأسأَلَ:
أَين "أَيني " الآن ؟ أَين مدينَةُ
الموتَى، وأَين أَنَا ؟ فَلا عدم
هنَا في اللاهنَا... في اللازمان،
ولا وجود

لقد اختصرت أسطورة جلجامش أحداثاً عديدةً، ووفرتْ على الشاعر كثيراً من التفصيلات التي تقف وراء أسرار الوجود والحب الغريزي فـي البقـاء ومواجهـة الموت. فقد كانت رحلة جلجامش في البحث عن سر الخلود، مبعث تعب ومـشقة، فعندما وجد ضالته، وكان قد أخذ منه التعب، نام بجانب عشبته؛ لتـسرقها الأفعـى. ودرويش في جداريته يبحث عن ذات الهدف الذي جعل جلجـامش يجـوب الأرض بحثاً عنه، فهو يسير على خطاه، التي انتهت إلى ضياع سر الخلود، (هبـاء كامـل التكوين). وقد أدرك جميع السائرين على هذه الخطى من زمن إلى زمـن، النتيجـة ذاتها، وهي أن الإنسان غير قادر على اكتشاف هذا اللغز، القائم على الترادف بـين ثنائيتين، هما الحياة والموت. ويبدو الحدث هنا معبـراً عـن العلاقـة بـين زمـن الاستمتاع بالحياة، (حلم الشاعر بالطيران لمتابعة السفن القديمـة). وقـوة المـوت المباغتة، التي تأتي الإنسان على حين غِرة. يقول(2):

حاجتَه إِلى الإِنْشَادِ " كُوني
مرتَقَى شَجني أَجِد زمني "... ولَستُ
بحاجةٍ إلا لِخَفْقَةِ نَورسٍ لأُتَابِع

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م 3، ص 709.

(2) درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، م 3، ص 736- 737.

السفُن القَديمةَ. كم مِن الوقْتِ
انْقَضى منْذُ اكْتَشَفْنَا التوأَمين : الوقْتَ
والموتَ الطبيعي المرادِفِ للحياةِ ؟
ولَم نَزلَ نَحيا كأن الموتَ يخْطِئُنَا،
فَنَحن القَادِرين علَى التذَكر قَادِرون
علَى التحرر سائرون علَى خُطَى
جِلجامِشِ الخَضراء مِن زمنٍ إلَى زمنٍ..
هباء كامِلُ التكْوين...

ويعمد درويش إلى التماهي بهذه الأسطورة أو الحلول في أعماقها من خلال الدمج بين تفاصيل الأسطورة ذات العلاقة بمضمون الجدارية، واستدعاء بعض من مفردات الأسطورة؛ ليشكل معجم الأسطورة المرجعية، التي كتبت على ألواح طينية، مورداً ثَراً يمتزج بمعجم الشاعر الإبداعي المتمثل في الجدارية. حيث يقف درويش وراء شخصية جلجامش؛ ليعبر عن لحظات من الانكسار والحزن على موت صديقه أنكيدو، عبر فلسفة الموت من خلال تصاعد الأحداث وتواترها، فيتقمص صوت جلجامش بأسلوب التداعي الحر، عبر امتزاج فضاء الموت بالفلسفة والأسطورة. يقول[1]:

يكْسرني الغِياب كجرةِ الماءِ الصغيرةِ.
نَام أَنكِيدو ولَم ينْهض. جنَاحِي نَام
ملْتَفاً بحفْنَةِ ريشِهِ الطيني. آلهتي
جماد الريح في أَرضِ الخَيال. ذِراعِي
اليمنَى عصا خَشَبيةٌ. والقَلْب مهجور
كبئْرٍ جف فيها الماء، فَاتسع الصدى
الوحشِي : أَنْكيدو ! خَيالِي لَم يعد
يكْفي لأُكْمِلَ رِحلَتي، لا بد مِن
قُوةٍ ليكُون حلْمي واقِعياً.

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م 3، ص 737.

ويستمر درويش في سرد الأحداث من خلال التقنع بشخصية جلجـــامش التـي تشكل ذاتاً مثخنة بالألم، موجهاً الخطاب إلى صديقه أنكيـدو، فـي محاولـة لاسترداد ذاته التي تبدو غير قادرة على المقاومة الذاتية أمام شبح الموت؛ لتـستعين بقوة أسطورية أخرى تجعل من الحلْم واقعاً، ومن الخيال حقيقة، ويدرك الشاعر أن هذه الاستعانة لا تجدي نفعاً في لحظة الاشتباك مع الموت. لكـن درويـشاً أراد أن يسوغ الخطاب النقيض المجسد لإرادة الحياة. يقول[1]:

... هاتِ
الدمع، أَنْكيدو، ليبكي الميتُ فينَا
الحي. ما أَنَا ؟ من ينَام الآن
أَنْكيدو ؟ أَنَا أَم أَنْتَ ؟ آلهتي
كقَبضِ الريحِ. فانْهض بي بكامِلِ
طَيشِك البشَري، واحلُم بالمساواةِ
القَليلَة بين آلِهةِ السماءِ وبينَنَا.

وما زال صوت جلجامش يهيمن على المشهد، ويتولى سرد الأحداث، من خلال الأفعال الماضية - المرتبطة أصلا بالطبيعة السردية للخطاب - (مللتني، خـذلتني، قتلتني) المضافة إلى ياء المتكلم، التي تُظهر تخاذل صديقه أنكيدو، الجسد الغائب في العالم السفلي من نصرته، في محاولة لتجسيد مشهد مواجهة المصير، ضمن إطـار درامي يقوم على الصراع، وتنامي الحدث، عبـــر تقنية (المونولوج) أو صوت الشخصية الداخلي؛ لتأخذ العلاقة شكل الصراع القـائم علـى ثنـائيتي الانتـصار والانهزام، حين يواجه جلجامش/الشاعر وحده هذا المصير. يقول[2]:

نَحن
الذين نُعمر الأَرض الجميلَةَ بين
دِجلَةَ والفُراتِ ونَحفَظُ الأَسماء. كَيفَ
ملَلْتَني، يا صاحِبي، وخَذَلْتَني، ما نَفْع حِكْمتِنَا بِدون

---

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م 3، ص 737.

(2) درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 737.

قُتُوة... ما نَفْع حِكْمتِنَا ؟ علَى بابِ المتَاهِ خَذَلْتَني،
يا صاحِبي، فَقَتَلْتَني، وعلَي وحدي
أَن أَرى، وحدي، مصائرنَا. ووحدي
أَحمِلُ الدنيا علَى كتفَي ثَوراً هائجاً.
وحدي أُ فَتشُ شَارِد الخُطواتِ عن
أَبديتي

ويعلن جلجامش / الشاعر / البطل الذي يقف بين الحياة والموت، وبين القبـول والرفض، تحديه لحل لغز الموت المحير. إلا أن الصوت الإنساني المتحرر من قوة الأسطورة، يبقى ضعيفاً أمام حتمية الموت، وهذا ما يؤكده درويش في نهاية المقطع الشعري، عندما تتحول قمة الإنسان إلى هاوية.يقول[1]:

لا بد لي مِن حل هذَا
اللغْز،أَنْكيدو،سأَحمِلُ عنْك
عمرك ما استَطَعتُ وما استَطَاعتْ
قُوتي وإِرادتي أَن تَحمِلاك.فَمن
أَنَا وحدي ؟ هباء كامِلُ التكْوين
مِن حولِي. ولكِني سأَسند ظِلك
العاري علَى شَجرِ النخيل. فَأَين ظِلك ؟
أَين ظِلك بعدما انْكسرتْ جذُوعك ؟
قِمةُ
الإِنْسان
هاويةٌ...

وفي قصيدته (أوديب) من ديوان (هي أغنية هي أغنية)، يلجأ درويش إلى تقنية السرد الداخلي أو السرد الذاتي، وتكمن أهمية هذه التقنية في الكشف عـن موقـف الراوي / الشاعر من شخصياته خلال السرد، الذي لا يخرج عن موقف من ثلاثـة

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م 3،ص 737- 738.

ميزها جان بويون الذي يأخذ عنه تودوروف في تصنيفه لأنواع الرؤى والرواة في كتابه (الزمن والرؤية) وهي[1]:

1- الرؤية من الخلف: ويتسق هـذا النمط مـن "الرؤية مـع" الراوي العليـم، الـذي يعرف أكثر مما تعرف أي من شخصياته، بل وكل ما تعرف شخصياته مجتمعة، إنه مثل إله دائم الحضور؛ وهنا نظفر براوٍ مفارق لمرويه.

2- الرؤية مع: وهي نمط تكون فيه معرفـة الـراوي مـساوية تمامـاً لمعرفـة الشخصية، إنه لايقدم إلا ما تعرفه شخصياته، ولا يمتلك نشاطاً تأويلياً مـن أي نوع؛ لأن ثَمةَ تماهياً بين الراوي ومرويه.

3- الرؤية من الخارج: وتكون معرفة الراوي بالنسبة لهذا النمط، أقل كثيـراً مـن معرفة أي من شخصياته. إنه يعتمد على سلوك الشخصية الخارجي، وما تـأتي به من أفعال وتصرفات مسموعة أو مرئية.

غير أن تودوروف يجري تعديلاً طفيفاً على تصنيف بويون، حيـث يـستخدم صيغة الراوي > الشخصية للتعبير عن النمط الأول، والراوي = الشخصية، للتعبير عن النمط الثاني، والراوي < الشخصية للتعبير عن النمط الثالث. ثم يضيف صيغة رابعة يطلق عليها (الرؤية المجسمة) لوصف أنماط الحكي التي تتعدد فيها الرؤى أو المنظورات.

وهكذا فإنه يمكن رصد مظاهر حضور السارد في النص، مـن خـلال تتبـع صوته الذي قد يكون خارجاً عن نطاق الحكي، أو حاضراً بذاتـه داخـل نطـاق الحكي، وهو ما شاع في السرد القديم المبني على قول الراوي في السرود النثريـة، وفي الخطاب الشعري الشعبي. ومع دخول المداخلات الحديثة في الأدب، فقد تراجع دور الراوي، ولم تعد الحاجة ماسة إلى وجود شخصية تروي النص، ومن جهة ثانية فقد اختفى الراوي الذي تطغى معرفته على معرفة شخصياته.

---

(1) ينظر، تودوروف، تزفيتان، مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، من كتاب، " طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحـاد كتـاب المغـرب، الربـاط، ط 1، 1992 م، ص 58 - 59.

أما في الخطاب الشعري، فإن الأمر مختلف تماماً، حين تتماهى شخصية الشاعر الحقيقية مع الشخصية الضمنية التي يصطنعها الكاتب في قصيدته الشعرية. وهكذا فإن النص الشعري، قد يعمد إلى إنتاج شخصية واحدة ساردة تروي الأحداث، وبذلك فإن الشاعر / السارد يروي تجربته داخل النص.

ويتضح الأمر في هذه القصيدة الدرويشية التي تتخذ من السرد بنية لها؛إذ يقول(1):

لَم يسأَلُوني مرةً : مِن أَي صلْبٍ قَد أَتَيتَ ؟
لَم يسأَلُوني:من أَبوك ومن أَخُوك ؟ ومن قَتَلْتَ وهلْ قَتَلْتْ ؟
لكنهم قَالُوا : ستَثْأَر للملِك
فَسأَلْتُ : من قَتَلَ الْملِك ؟
وسأَلْتُ من قَتَلَ الْملِك ؟
أَنا قَاتِلُ الْملِكِ. الْملِك
هو والِدِي المجهولُ والراحِلْ
وأَنا برِيء مِن دمٍ واقِفْ
بيني وبين اللهِ. لَم أَعرِفْ
بأَني القَاتِلُ الجاهِلْ
وهلْ الجريمةُ أَنني قَاتِلْ
أَم أَنني عارِفْ ؟ !
أَنَا زوج أُمي
وابنَتي أُخْتي
وتَخْتي، مِثْلُ عرشي، أَوبئَه
يا امرأَه
يا معرِفَه
ما حاجتي لَكُما،
لماذَا لَم تَموتَا مِثْلُ موتِ الآلِهه

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م 2، ص 472-473.

من أطْلَقَ الماضي عليّ كأخْطُبوطٍ حولَ روحي التائهه

من دس في خَمري سموم المعرفَه ؟

ما حاجتي للمعرفَه

ما حاجتي للمعرفَه ؟

إن درويشاً في هذا النص يسرد تجربته، معتمداً على شخصيته الساردة للأفعال والأحداث، وإن كان منطق الحكي يعتمد على تعدد الأصوات التي تتجسد في ضمير المتكلم (أنا قاتل الملك / أنا بريء من دم واقف / أنا زوج أمي) وضمير الغائب (يسألوني / قالوا / دس)، وضمير المخاطب (أتيتَ / قتلتَ / ستثأر)، فهذه الضمائر تدخل في إطار الشخصيات الحكائية، وليس في إطار حضور السارد، فالسارد شخصية عالمة بالحدث، المتمثل بالشقاء والبؤس الذي واجه أوديب وفق ما جاء في الأسطورة[1]، حين حلت الأوبئة في مدينة الملك؛ نتيجة فعل اقترفه دون علم منه، وهو قتل أبيه، وزواجه من أمه. لكنها ليست عالمة بنفسية شخصياتها، حيث تمثل هذه الرؤية(الرؤية مع) التي يكون استكشافها للأحداث مساوياً لاستكشاف الشخصية المحكية لها، ومساوية لمعرفة المتلقي. وهكذا فإن هيمنة ضمير المتكلم على أحداث السرد قد خلقت شيئاً ألبس النص،[2] مع النمط الذي يتخذ فيه الشاعر/السارد موقع (الرؤية من الخلف). وبهذا فإن درويشاً جعل الرمز الأسطوري(أوديب) يتخذ دوراً فاعلاً في عملية السرد بوصفه عاملاً مختزلا للأحداث، يحمل شحنات مكثفة ((لكشف هواجس الشخصية المعاصرة، وقلقها وتمردها على المعرفة، وكفرها بالماضي، وحرصها على حاضرها، ولاسيما حين يكون الحاضر ملكاً وسلطاناً واسعاً))[3].

---

(1) ينظر، غريمال، بيار، الميثولوجيا اليونانية، ص 69 – 70. و جيد، أندره، أوديب (ثيسيوس)، ص 7 – 13. وسلامة، أمين، الأساطير اليونانية والرومانية، ص 32 – 34. وشعراوي،عبد المعطي، أساطير إغريقية، ج 1،ص 241 – 253.

(2) ينظر، الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل،ص 152.

(3) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص 152.

3.1.2 بنية الزمن:

الزمن« مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس؛ ويتجسد الوعي بـه مـن خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حد ذاته.

فهو وعي خفي؛ لكنه متسلط؛ ومجرد، لكنه يتمظهر في الأشياء المجـسدة»[1]. إنه وجود واقعي يمكن « أن ندركه في كافة الظواهر والأحداث الواقعية الظاهريـة، حيث يفرض وجوده بالضرورة على كل أفعالنا »[2]. ولما كانت القصة من الفنـون الزمنية، « فإن مشكلات بنائها وأعرافها وأساليبها تشكل نمطاً متشابكاً من قيم الزمن وعوامله»[3]. فالزمن يمثل « عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليـها فـن القص. فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمنياً...، فإن القص هو أكثـر الأنـواع الأدبيـة التصاقاً بالزمن»[4]. وذلك يعني « أن الفن الزمني (كالشعر والقصة) هو الفـن الـذي يتطلب فترة من الزمن يقوم خلالها، ويتحدد هذا الزمن، ويكشف عن اتجاهاته، عن طريق صيغ الأفعال في بنيتها المنفصلة من جهة، وفي تعالقها مع ما قبلهـا، ومـا بعدها من جهة أخرى »[5]. وتأتي أهميته كعنصر بنائي « حيث إنه يؤثر في العناصر الأخرى، وينعكس عليها. فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى »[6].« فهو لحمة الحدث، وملح السرد، وصنو الحيز، وقُـوام الشخصية »[7]؛ ونتيجة لارتباطه بالتجربة الإنسانية فإن الزمن يصير « إنسانياً بقدرما

---

(1) مرتاض، في نظرية الرواية،ص 173.

(2) الضوى، محمد توفيق، مفهوم المكان والزمن في فلسفة الظـاهر والحقيقـة، دراسـة فـي ميتافيزيقا برادلي، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د. ط)، 2003م، ص63.

(3) مندلاو،أ. أ، الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997 م، ص 38.

(4) قاسم، بناء الرواية، ص26. وينظر، الرواشدة، منازل الحكاية، ص 87.

(5) الضبع، محمود إبراهيم، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، سلسلة كتابات نقدية، العدد (138)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2003 م، ص222 - 223.

(6) الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية،ص 27.

(7) مرتاض، في نظرية الرواية،ص178.

يتم التعبير عنه من خلال طريقة سردية، ويتوفر السرد على معناه الكامل حين يصير شرطاً للوجود الزمني))[1].

وقد مثل الشكلانيون الروس نقطة البداية في دراسة الزمن، فكانوا من الرواد الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، ومارسوا بعضاً من تحديداته في الأعمال السردية المختلفة. وركزت دراساتهم على طبيعة الأحداث من حيث العلاقات التي تربط أجزاءها. وعندهم فإن عرض الأحداث في العمل الأدبي، تقوم على طريقتين: الأولى: أن يخضع السرد لمبدأ السببية، فتأتي الوقائع متسلسلة وفق منطق خاص. والثانية: أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتتابع الأحداث دون منطق داخلي[2]، ومن هنا جاء تمييزهم بين المتن والمبنى[3]؛ لذلك فإن حقائق الحياة بالنسبة للتاريخ عندهم مثل القصة بالنسبة للحبكة، ((إن التاريخ ينتقي أحداث الوجود وينظمها، والحبكة تنتقي أحداث القصة وتنظمها))[4]. وهكذا فإن فن القص يتبدى ((في إعادة التنظيم المصطنعة للترتيب الزمني الذي يصنع من قصة ما حبكة))[5].

ثم ظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن بدأت مع ستينيات القرن العشرين تمثلت في دراسات أصحاب المنهج البنيوي في النقد الأدبي، وأهمها دراسة رولان بارت في(تحليله البنيوي للسرد) عام 1966م، التي استلهم فيها منهج (فلاديمير بروب) الذي دعا فيه إلى تجذير الحكاية في الزمن، وأقام بارت علاقة بين العنصر الزمني والعنصر السببي، وأكد أن المنطق السردي هو المحدد والموضح للزمن السردي، وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، حيث لا وجود للزمن إلا

---

(1) ريكور، بول، الزمان والسرد،ج 1،ت رجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط 1، 2006 م، ص 95.

(2) ينظر، تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ص 56.

(3) ينظر، بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص107.

(4) شولز، روبرت وآخرون، إسهامات المدرستين الشكلية والبنيوية في نظرية القص، من كتاب القصة الرواية المؤلف، (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، ترجمة: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997م، ص 147.

(5) شولز، وآخرون، إسهامات المدرستين الشكلية والبنيوية في نظرية القص، ص 147.

في شكل نسق أو نظام، وأن الزمن السردي هو زمن دلالي، وظيفي، بينما الـزمن الحقيقي هو وهم مرجعي واقعي فحسب[1]. ومن هنا لا بد من التمييز بـين زمنـين استناداً لما يسمى بـ (مفارقة زمن السرد مع زمن القصة). همـا: زمـن القـصة، وزمن السرد، إذ ((إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي))[2].

ويعد الزمن بناء تشكيلياً يتضمن قيمة ورؤيا[3]، ويرتبط بالشخصيات والأمكنـة والأحداث برباط عضوي. ويعتقد النقد الروائي بوجود ثلاثة أنواع من الزمن ترتبط بالحدث السردي، وتلازمه ملازمة مطلقة : 1. زمن الحكاية، أو الزمن المحكي.2. زمن الكتابة ويتصل به زمن السرد ويرتبط هذا الزمن بصيرورة التلفيظ القائم داخل النص، أي إفراغ النص السردي على القرطاس أو إفراغ الخطاب الحكائي، الشفوي على الآذان المتلقية.3. زمن القراءة المصاحب للمتلقي وهو يقرأ العمل الـسردي[4]، أو بعبارة أخرى زمن القصة، ويمثل زمن الأحداث والوقائع، وزمـن الخطـاب أو زمن السرد المتعلق بالمؤلف، ويجسد الزمن الحاضر، وزمن النص الذي يمثل زمن القراءة المتعلق بالمتلقي. أما الزمن الفني أو زمن الرواية، فينقسم إلى قسمين: الأول زمن الحكاية وقد يكون زمناً لأحداث واقعية أو خيالية. أو زمن نحـوي لمـاض أو حاضر أو مستقبل. والثاني: زمن الخطاب، ويمثل الحاضر التخييلي، ويـنهض بـه السارد نحو القارئ الذي يعمد إلى تأويله، ويتمثل بزمن السرد، أو الـزمن النفـسي للشخصية، وهو زمن غير مؤطر بمعايير، وإنما ينكشف عبر حركـة الشخـصيات وتنقلاتها بين الماضي والحاضر والمستقبل.

---

(1) ينظر، بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص53- 54.

(2) لحمداني، بنية النص السردي، ص73.

(3) ينظر،عبيدي، مهدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011 م، ص230.

(4) ينظر، مرتاض، في نظرية الرواية، ص179- 180.

إن الزمن عنصر جوهري،« يمس جميع نواحي القصة: الموضـوع والـشكل، والواسطة، أي اللغة »[1]، وهو القصة حينما تتشكل[2]، « وعليـه تترتـب عناصـر التشويق والإيقاع والاستمرار، ثم إنه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محركة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث »[3]؛ لذلك فإن المبدع يسعى إلى تـشكيله « علـى النحو الذي يتلاءم وموقفه ويعبر عن رؤيته للكون. ورؤياه التي يحلم بـصياغتها أو تحقيقها »[4]. وقد أضحى « كل فرد يحمل على عاتقه نظامه الزمني الخاص بـه. ولاينفك كتابنا ومفكرونا يذكروننا بأن مطلب أخذ الزمن مأخذ الجد، هو من النغمات الأساسية للحداثة»[5].

وتقوم قصائد درويش لاسيما في دواوينه الأخيرة على عوالم متخيلـة، تهـيمن عليها مناخات الحلْم والرؤيا، وتصنعها اللغة الشعرية المنطوية على ثنائيات ضـدية تشكل بمجموعها مرتكزاً تنطلق منه مسارات السرد. وتتجلى هـذه الثنائيـات فـي الوجود والعدم، والحضور والغياب، والحركة والثبـات، والانبعـاث والمـوت... «فتتحول إلى حضور ذي أطراف متناقضة في كون متميز، تنطق فيه الحقيقة لغـة الرمز، وينطق الرمز لغة الأسطورة، وتنطق الأسطورة بسر الخلق الشعري الأعظم فتهيئ، للحقيقة أو للواقع تأويلا أو تفسيرا له نفاذه السحري»[6]. إذْ تتـداخل أزمنـة السرد بأبعادها الفنية والتاريخية والنفسية. غير أن زمن الأسطورة ليس زمنا متعيناً، بل يتعالى على قوانين الزمن الميقاتي، حين يخرج من التاريخ أو الوقائع السببيـة؛ لذلك « فإن الأسطورة لا زمانية؛ لأنها تتمرد على أن تكـون مرجعياتهـا الزمانيـة مرتبطة بفترة محددة، إذ تطرح ذاتها من خلال منطقها ومحمولاتها بوصفها خطابـاً

(1) مندلاو،أ. أ، الزمن والرواية، ص39.

(2) ينظر، قاسم، بناء الرواية، ص27.

(3) ينظر، قاسم، بناء الرواية، ص 26.

(4) الرواشدة، منازل الحكاية، ص68.

(5) مندلاو،أ. أ، الزمن والرواية، ص16.

(6) أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص 295- 296.

صالحاً عبر مسيرة الزمان))[1]، فيقاوم الشاعر ((الحتميـة التاريخيـة مـن خلالهـا ويتجاوزها، لذلك يحول المدن والأحداث والأشياء وحتى الأحلام، إلى أساطير لهـا وظيفة مشتركة هي إيقاف عجلة الزمن))[2].

وقد اتخذَ مفهوم الزمن دلالات كثيرة فاصطنعته حقول كثيرة من العلم؛ فنلفيه مذكوراً لدى النحاة بمعنى، ولدى الفلاسفة بمعنى، ولدى علماء النفس بمعنى، ولدى نقاد الأدب بمعنى؛ وهلم جرا.... ثم إن الكشف عن الزمن في القصيدة الـسردية ((وتحديد مساره، واختيار مظهر من مظاهره، أو خيط من خيوطـه، أو نـسج مـن نسوجه؛ يعد شيئاً تقريبياً لا يرقى إلى التماس الدقـة))[3]. فالـسارد حـين يـسرد لايستطيع اصطناع زمن معين يتسم بالرتابة والوحدة[4]، ويضطر شاء أم أبـى إلـى اصطناع أزمنة متعددة ومتداخلة، حاضرة وغائبـة، واقعيـة وأسـطورية، ماديـة ومتخيلة، محدودة ومطلقة.

ويتجلى تداخل الأزمنة في(قـصيدة الأرض) مـن ديـوان (أعـراس)عنـدما يستحضر درويش الأزمنة الغائبة من منظور الأزمنة الحاضرة مـن خـلال شـهر آذار. فقد شكل ((الزمن في بعديه جذراً عميقاً يتغلغل في مقاطع النص ويشده إلـى مركز تتجمع فيه العلاقات التي تنسج حول الأرض))[5]بما ينطوي عليه مـن دلالات واقعية وأسطورية، تمثلتْ بالأحداث التي وقعت في يوم الأرض من سنة الانتفاضـة من ناحية، وما يمثل هذا الشهر من انبعاث وتجدد، وخـصب ونمـاء فـي البعـد الأسطوري من ناحية أخرى.يقول[6]:

ِفي شَهر آذَار، في سنَةِ الانتِفَاضةِ، قَالَتْ لَنَا الأَرض
َأسرارها الدمويةِ. ِفي شَهر آذَار مرتْ َأمام

(1) الرواشدة، منازل الحكاية، ص191.
(2) أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص 296.
(3) مرتاض، في نظرية الرواية، ص179.
(4) ينظر، مرتاض، في نظرية الرواية، ص179.
(5) عثمان، إضاءة النص، ص104.
(6) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1، ص 316.

البَنَفْسجِ والبنْدقِيةِ خَمس بنَاتٍ. وقفْن علَى بابِ
مدرسةٍ ابتدائية، واشْتَعلْن مع الوردِ والزعتَر
البلَدي. افْتتَحن نَشِيد الترابِ. دخَلْن العِنَاقَ
النهائي - آذَار يأْتِي إلى الأرضِ مِن باطِن الأرضِ
يأْتِي، ومِن رقْصةِ الفَتَياتِ - البنَفْسج مالَ قَلِيلاً
ليعبر صوتُ البنَاتِ. العصافِير مدتْ منَاقِيرها
فِي اتجاهِ النشِيدِ وقَلْبِي.

يستحضر السارد في المقطع السابق زمنين: الأول فيزيائي يقاس في اليـوم أو الشهر أو السنة، (في شهر آذار، في سنة الانتفاضة) لإثبـات الواقعـة التاريخيـة، المتمثلة بمقتل خمس فتيات برصاص العدو الإسرائيلي. وكثيراً ما تتطلب مقتضيات السرد، وقوع التبادل بين المواقع الزمنية وإحـداث تـشويهات زمانيـة لأغـراض جمالية. لكن درويشاً لم يلجأ إلى إحداث هذا النوع من التشويه في الزمن الطبيعـي، وإنما لجأ إلى النوع الثاني من الزمن وهو الدائري التعاقبي[1]، أو الـزمن الكـوني/ الفلكي[2] المتمثل في حركة آذار الذي يتكرر في كل عام ضمن حركة تعاقبية، حيث إيقاع الزمن في الطبيعة، يتميز بالتكرار واللانهائية.(آذار يأتي إلـى الأرض مـن باطن الأرض يأتي) الأمر الذي « يجعل من هذا الزمن ناسخاً لنفـسه مـن وجهـة، وممرراً لمساره المجسد في تغير العالم الخارجي من وجهة أخرى »[3]. ويلاحظ هنا أن درويشاً استخدم الأفعال الماضية (وقفن، اشتعلن، افتتحن، دخلن) المضافة إلـى نون النسوة؛ لإثبات الواقعة التاريخية كشاهد على الثورة؛ من أجل استقرارها فـي ذاكرة الأجيال، حين أراد توثيقها كحدث تاريخي من خلال الفعل الماضي الذي يدل على الثبات والاستقرار. وفي الطرف الآخر يلجأ درويـش إلـى اسـتخدام الفعـل المضارع (يأتي) الدال على الاستمرار والديمومة، في إشارة إلى الطقس الأسطوري المتمثل بالانبعاث والتجدد، « وهذا المفهوم يسود في الأساطير التي ترمز إلى تجـدد

(1) ينظر، مرتاض، في نظرية الرواية،ص179.

(2) ينظر،عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص163.

(3) مرتاض، في نظرية الرواية، ص 175.

الحياة وانبعاثها))[1]، وعودة الحياة إلى الأرض من خلال دم تموز أو أدونيس. وهكذا فإن درويشاً يربط بين حدثين وزمنين، في إشارة إلى أن دم الفتيات الذي شربته أرض فلسطين، إنما هو حياة وشهادة وولادة أخرى.

ويتكرر التداخلُ بين الزمن الأسطوري، والزمن الواقعي (آذار) عند درويش في غير مكان؛ للتعبير عن الدلالة ذاتها والمتمثلة بالخصب والنماء والانبعاث والولادة المتجددة، حين يتناسخ هذا المعنى في قصيدة أخرى هي (في يدي غيمة)، من ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً)، وذلك عندما ينفتح برموزه ودلالاته، ويمتد في الواقع والأسطورة، حيث تشير القصيدة إلى أن (آذار) هو بذرةٌ متجذرةٌ في نسغ الأرض، وصرخة أم تمتد في شجر السنديان، وصرخة طفل تسكن في شقوق المكان، و((هو الصورة المكثفة المختزلة لقضية الأرض والوطن والإنسان))[2]. وبذلك فإن أبعاد النص تتشكل من مجموعة العلاقات الواقعية والأسطورية، ((فالأسطورة، بحد ذاتها، عالم لخلق فضاء الصورة وتلاوينه، والبنية الأسطورية ههنا عمارة تُشكل عروق الواقع وأنسجته))[3]. يقول[4]:

آذَار طِفْلٌ
الشهور المدللُ. آذَار يندِفُ قُطْنَاً علَى شَجَرِ
اللَّوز. آذَار يولِم خُبيزةً لِفِنَاءِ الكَنيسةِ.
آذَار أَرض لِلَيل السنُونُو، ولامرأَةٍ
تَستَعِد لصرخَتِها فِي البرارِي... وتَمتَد فِي
شَجر السنْدِيان.
يولَد الآن طِفْلٌ،
وصرخَتُه،

---

(1) عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص163.

(2) الزعبي، أحمد، الشاعر الغاضب " محمود درويش "،(د.ن)، عمان، 1995م، ص139.

(3) سقّال، ديزيره، من الصورة إلى الفضاء الشعري، دار الفكر اللبناني، بيروت،ط1، 1993 م، ص 105.

(4) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م 3،ص 597.

وفي قصيدته "جدارية" يتجلى الارتباط بالزمن الأسطوري من خلال استحضار البعد الديني والأسطوري عبر أسطورة أوزيريس، ورمز المسيح، المتمثلة برحلة الألم التي انتهت بالموت كما جاءت في الميثولوجيا المصرية، والعقيدة المسيحية. فيقوم السارد بإنشاء علاقة بين ضمير الغائب الذي يتيح للسارد أن يعرف شخصياته، والأحداث التي مرت بها كونه قد تلقى هذا السرد قبل إفراغه في القصيدة[1]، وضمير المتكلم الذي يذيب الفروق الزمنية بين السارد والشخصيات والزمن؛ ليستحيل السارد نفسه إلى شخصية كثيراً ما تكون مركزية في العمل الأدبي. وضمير المخاطب كوسيط بين ضمير الغائب والمتكلم[2] «يتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغائب، ويتجاذبه الحضور الشهودي الماثل في ضمير المتكلم»[3] عبر شبكة من العلاقات التي تخلق أنماطاً زمنية قائمة على مفارقات الاستذكار التي تهدف إلى رؤية الأحداث السابقة من منظور جديد. والاستشراف الذي يقوم على التكهن بما سوف يقع من أحداث. استذكار لأحداث العشاء الأخير التي عاشها أوزيريس والمسيح التي قادت كلاهما إلى المصير المحتوم. واستشراف يتموضع في نفس السارد / الشاعر / الشخصية المركزية ينبئ باقتراب حلول الأجل. غير أن السارد / الشاعر يؤمن بأن الموت إنما هو الموت المؤقت، وأن « البعث بعد الموت لغة مشتركة في الرموز، مما يوحد بينها في الجوهر»[4]. فقد عاد أوزيريس إلى الحياة بفعل زوجته إيزيس، فكانت تضحيته ثمناً لبعثه، وكذلك المسيح لايموت بالصلب، وإنما رفع إلى السماء بمشيئة الله. وهكذا فإن الجمع بين أوزيريس والمسيح، يؤكد تجاوب الأسطورة والرمز مع دلالة الانبعاث والتجدد، وعودة الحياة مرة أخرى، كما فعلت إيزيس عندما جمعت أشلاء زوجها وأعادته للحياة، وكما فعل المسيح مع إليعازر الذي أعاده بعد موته. وبذلك فالسارد/الشاعر يذوب في المسرود،

(1) ينظر، مرتاض، في نظرية الرواية، ص 154.

(2) ينظر، مرتاض، في نظرية الرواية ، ص 163.

(3) المرجع نفسه، ص163.

(4) أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص297.

ويذوب الزمن في الزمن، والحدث في الحدث، وتذوب الشخصية فـي الشخـصية، ويذوب الموت في بذرة الحياة في انتظار ولادة ما في مكان ما وزمـان ما. يقول(1):

قَالَ طَيفٌ هامِشِي: " كَان أُوزيرس

مِثْلَك، كَان مِثْلِي. وابن مريم

كَان مِثْلَك، كَان مِثْلِي. بيد أَن

الجرح فِي الوقْتِ المنَاسِبِ يوجِع

العدم المرِيض، ويرفع الموتَ المؤقتَ

فِكْرة..."

لقد كرر السارد الفعل (كان) أربع مرات في المقطع الشعري، كون هذا الفعـل قادراً على امتصاص النسق الأسطوري، وتحويله إلى رؤيا جديدة، تعكس المـشاعر والأحاسيس التي تراكمت في نفس الشاعر عبر الزمن، تجاه مسألة المصير، ((فـي سياق نوعي، يغدو فيه الإله الأسطوري كالنبي في الإشارة إلى التجليـات المتعـددة لسحر العودة إلى الحياة، والقيام من عالم الأموات))(2)، وذلك بالتوازي مـع ضـمير الغائب أو(ضمير الحكاية)، في الدرس البلاغي القديم، الذي يشكل غواية السرد مـع فعل الكينونة(كان) المعروف بحضوره المتميز والكثيف في الـسرديات عمومـاً، بسبب طاقته التي اكتسبها من مواضعته الأولى، ومن هوامش الاستعمال الممتدة في الزمن،(3) فـ((هو مشحون بطاقة تراثية اكتسبها مـن وظيفتـه فـي المرويـات والحكايات، وهو قبل ذلك وبعده، له قدرة إنتاج (الحـدوث والوجـود والـصيرورة والثبوت والوقوع)))(4).

ويستحضر درويش أسطورة بنيلوب وأوديسيوس/ عوليس/ أولـيس، الزوجـة المنتظرة زوجها المحارب في حرب طروادة، التي استغرقت رحلته عشر سـنوات،

---

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م 3،ص 732.

(2) عصفور،جابر، مقال بعنوان " التحديق في الموت " منشور على الـشبكة المعلوماتيـة،على الرابط : http://www.marafea.org/paper.php?source=akbar&mlf=interpage&sid=16598

(3) ينظر،عبد المطلب، تقنيات السرد بين التنظير والتطبيق، ص88.

(4) عبد المطلب، تقنيات السرد بين التنظير والتطبيق، ص 88-89.

صادف خلالها الكثير من الأهوال والمخاطر[1]، دون إشارة صـريحة إلـى أبطـال الأسطورة، حيث قام بتحوير الأسطورة، وانحرف بها عما وقر في الأذهان، فبنيلوب تقطف ثمرة انتظارها بعودة زوجها. أما درويش/ أوديسيوس الفلسطيني الغائب وسط المواجع والأخطار، فهو مصاب بخيبة الأمل؛ نتيجة لعدم تحقق فعل العـودة الـذي طال انتظاره، وتلاشي الأمل في العودة إلى الوطن المفقود. فلسطين/بنيلـوب التـي مازالت تنتظر. يقول[2]:

مَن غَزَلَتْ قَمِيص
الصوفِ وانْتَظَرتْ أمام البابِ
أَولَى بالحدِيثِ عن المدى، وبِخَيبةِ
الأمل : المحارب لم يعد، أَو
لن يعود، فَلَستَ أَنْتَ مَن
انْتَظَرتُ...

لقد استطاع درويش أن يحول الأسطورة إلى مآسٍ إنسانية، تلتحم مع مأسـاته الوطنية والقومية والإنسانية، إذ « عادة ما نجد في الأساطير مشاعر إنسانية جياشة، وأحاسيس وتصورات ومواقف، تطلعنا على فلسفة الإنسان فـي الوجـود، والتـي تتضمن خلاصة وتجارب ماضيه، وكيف كان يستنتج من هـذه التجـارب منطقـه ومفاهيمه وتعامله مع واقعه»[3]، فعمد إلى إشاعة هذه الأسطورة، بصورة خفية فـي جسـد النص، دون أن يأتي على ذكر رموزها بشكل مباشر. ويبدو أن غياب أبطال الأسطورة يتساوق مع طريقة البناء الفني في القصيدة، إنه غياب الأنا/الشاعر المعبر عن المأساة الإنسانية المتمثلة بغياب الفلسطيني، وضياع الأمل في تحقق فعل العودة

(1) تقول الأسطورة الإغريقية إن " بنيلوب " لما طال غياب زوجهـا البطـل " أوديـسيوس "، وتكاثر عليها الخُطاب، كانت تعدهم بالزواج، بعد أن تغزل ما كان لـديها مـن الـصوف، ولكنها كانت تفل في الليل ما تغزله في النهار، وعاشت أعواماً طويلة في انتظـار حبيبهـا الغائب. ينظر، كورتل، قاموس أساطير العالم، ص 144 - 145.

(2) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، م 3،ص 744.

(3) القمني، سيد، الأسطورة والتراث، سينا للنشر، القاهرة، ط1، 1993م، ص 21.

إلى وطنه. وبذلك فإن درويشاً يقوم بتشويه العنصر الزمني في الأسطورة خلافاً لما تحقق وفق منطق الأسطورة، وهو عودة المحارب أوديسيوس إلى زوجته بنيلـوب بعد غياب طويل. ودرويش هنا لم يقيد نفسه بإقامة بناء مـوازٍ للأسـطورة، وإنمـا انحرف عن مغزاها؛ ليلبسها لبوس الواقع؛ لإيمانه بأن الزمن قادر على حمل ثنائية الحضور والغياب، والعودة واللاعودة.

2.2 البنية السردية عند عبدالوهاب البياتي

أفاد البياتي من معطيات حركة الحداثة الشعرية، التي وفرت لـه حريـة فـي توظيف الفنون السردية في شعره. وكان لحضور المـوروث التراثـي والتـاريخي والديني والأدبي والأسطوري أثر مهم في تشكيل ملامح حداثته. وتُعـد الأسـطورة واحدةً من الفنون السردية، التي أثْرتْ القصيدة الحداثية بمعطيات جديدة، ووفرت لها بعداً موضوعياً، وأتاحت للشاعر التعبير عن رؤاه بطريقة بعيـدة عـن التقريريـة والمباشرة. والأسطورة كوسيلة تعبيرية درامية وبنية سردية، تمنح الشاعر إمكانات هائلة عند التحامها في بنية القصيدة، كونها أداة سردية ذات تأثير فاعل يجعل النص أكثر عمقاً واتساعاً. إذْ تسهم آلية توظيف الأسطورة في إعادة تأويل واكتشاف ذلـك البعد الميثولوجي، ثُم العمل على بعثه من جديد في لغة جديدة، وإيقاع جديد، وشكل فني جديد. فالأسطورة ليست استحضاراً لبطولة غائبة، أو مواقف وأحداث منقطعـة عن الزمان، وإنما هي دلالات وإسقاطات معاصرة تعبر عـن رؤيـا مـستخدميها، لاسيما عندما تشتبك عناصر البناء الأسطوري القديم مع البناء الأسطوري الجديـد؛ لتتشكل معالم جديدة تتقاطع فيها الأحداث والشخوص، والأزمنة والأمكنة، وعناصر الانبثاث المتحاورة مع الواقع، حتى تكاد تضعف ملاحقة مـستويات الانتقـال بـين الأزمنة، فتغدو الأسطورة الأولية جزءاً من نسيج النص الجديـد وبنـاء لحمتـه. والبياتي يتغيا شكل السرود الأسطورية من حيث هي قادرة على تفجيـر الطاقـات الكامنة في شكلها ومضمونها، عندما تشتبك بالتجربة الشعرية، فجاء توظيفها في بنية القصيدة، بوصفها حاملة لعبء التجربة النفسية والإنسانية التي تسكن أعماقه، يعيـد صياغتها كمادة جديدة تُسهم في خصوبة القصيدة بما يخدم التجربة الجديدة.

1.2.2 بنية المكان:

للمكان علاقة مهمة وحاسمة - منذ القدم - في تكوين حيـاة البـشر، وتثبيـت وجودهم وتعميق كيانهم، وكشف هويتهم. فهو يطبعهم بطابعه الخاص، ويسهم فـي تحديد تصرفاتهم وترسيخ قيمهم، وإثارة اهتماماتهم؛ وذلك لكونه مسرحاً للأحـداث الملتصقة بوجودهم. إنه الإدراك الحسي المرتبط بخبرة الإنسان النفسية والعاطفيـة والمعرفية... « فهو خير معين للإنسان إذ إنه يمده بتصوراته ومفاهيمه، كمـا إنـه يشكل له وبخاصة للمبدع – حلاً مريحاً وآمناً، إذْ ينقذه من السقوط فـي الـسطحية ويخلصه من المباشرة في معالجة الأحداث »[1].

وقد احتل المكان في الدراسات الأدبية، مكانة مهمـة، وإن جـاءت متـأخرة نسبيـاً، « ويرجع هذا الاهتمام لكون المكان دعامة أساسية لكل تـصور إنـساني.. ولكونه منطلق كل دراسة تريد أن تدرك أبعاد النص وخلفياته النفسية والاجتماعية، كما أنه منطلق كل دراسة تسعى لأن تكون جادة، وقريبـة من الصواب »[2]. وعنـد التأمل في تحليلات السرد، نلاحظ أن الاهتمام انصب على منطق الأحداث، ووظائف الشخصيات، وزمن الخطاب. ولا توجد نظرية تتعلق بالمكان السردي. غير أن هناك مسارات للبحث ذات منحى جانبي غير واضح. ويبدو هذا التوجه عنـد (غاسـتون بلاشر)، الذي قام بدراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية الـسارد أو الشخصيات سواء في الأماكن المغلقة أو المفتوحة، الخفية أو الظاهرة، المركزية أو الهامشية، وغيرها من التعارضات التي تشكل مساراً يتبلور في ذهـن الكاتـب والقارئ في آن[3].

ويعد المكان من العناصر المهمة في تشكيل بنية النص السردي، فـ « هـو البؤرة المركزية التي تستقطب تفاصيل الحياة الشاملة، والنواة الخفية، التي تتمحور

(1) عقّاق، قادة، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتـاب العرب، دمشق، 2001م، ص 268.

(2) عقّاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص 268.

(3) ينظر، بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 25.

حولها التجربة الشعرية »[1]، إذْ وظفه الشعراء مستثمرين طاقاته وفضاءاته سواء أكانت واقعية أم متخيلة. فقد أضاف المكان بعداً جمالياً للنصوص الشعرية، لاسيما عند الشعراء الذين اهتموا ببناء الشكل الشعري الحديث بناء سردياً يواكب التطورات الثقافية والفكرية والتقنية. ولعل تعدد الأمكنة الشعرية وانفتاح الشعراء على أمكنة قريبة أو بعيدة، واقعية أم متخيلة، يعد من المظاهر المتميزة في بنية النص الشعري، حيث أصبح المكان يقترن بمن يبدعه لا بمن يملكه أو يسكن فيه. و« ارتبطت دراسة المكان بالتحليل الروائي أساساً؛ لكون المكان هو المجال الذي تجري فيه أحداث القصة. ولابد للحدث من إطار يشمله، ويحدد أبعاده، ويكسبه من المعقولية ما يجعله حدثاً قابلاً للوقوع على هذه الصفة أو تلك »[2]. وقد تفاوتت الرؤى والتجارب الشعرية في نظرتها للمكان، فاستخدمت مصطلحات عديدة للدلالة عليه، مثل: المكان/ الحيز / الفضاء / الموقع و« نجد أن النقاد المحدثين يستخدمون ما يقابل كلمة الموقع (المكان / الفراغ)؛ للتعبير عن مستويين للبعد المكاني: أحدهما محدد يتركز فيه الحدث، والآخر أكثر اتساعاً ويعبر عن الفراغ المتسع الذي تتكشف فيه أحداث الرواية »[3]. وقد ميز المنظرون الألمان بين مكانين متعارضين: الأول عنوا به المكان المحدد الذي تضبطه الإشارات الاختبارية كالمقاسات والأعداد... أما الثاني: فهو الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث، ومشاعر الشخصيات. وانطلاقاً من هذا التمييز قام (هيرمان ميير) بإبراز دور الفضاء، مركزاً على أهميته الأساسية في التخيل السردي[4].

أما الفرنسيان (جورج بولي) و(جيلبير دوران)، فقد قاما بدراسة الفضاء الروائي لذاته، ولم يعمدا إلى تحليل العلاقات التي تجمع بين الفضاء الروائي

(1) رماني، إبراهيم، المدينة في الشعر العربي، الجزائر نموذجاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1997 م، ص 205.

(2) مونسي، حبيب، فلسفة المكان في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 م، ص 7.

(3) قاسم، بناء الرواية، ص 76.

(4) ينظر، بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 26.

والأنساق الطوبولوجية الأخرى، وبين الفضاء ومجموع المكونات الحكائية في العمل الأدبي. الأمر الذي جعل دراستهما للمكان قاصرة على إدراك الأبعاد المختلفة لبنية المكان في تشكلاتها ومظاهرها[1].

إن ((المكان لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخلُ في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخـصيات والأحـداث والـرؤى السردية... وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل مـن العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به))[2] داخل حدود السرد. ((وكـل ملامـسة للمكان إنما هي ملامسة لشبكة العلاقات التي تربط الأشخاص بالمجـال المعيـشي ارتباط وجود، وانتماء، وهوية. فالمسألة المكانية لا تقف عند حدود التأطير وحسب، وإنما تتعداها إلى مجالات أوسع، تضطلع بها الدراسـات الإنـسانية فـي مختلـف اهتماماتها وحقولها))[3].

وبناء المكان ((يأتي من حركة الشخصيات في المكان ذهابـاً وإيابـاً وسـفراً واستقراراً.. والانتقال من مكان إلى مكان مستمدة من أسطورة البحث، أما الانغلاق في مكان واحد دون التمكن من الحركة، فإن هذه الحالة تُعبر عن العجـز، وعـدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخـارجي))[4]. وهكـذا فـ ـ ((إن ظهـور الشخصيات ونمو الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص، فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هنـاك، بالنتيجـة، أي مكان محدد مسبقاً، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطـال، ومن المميزات التي تخُصهم))[5].

ولعل اللغة هي الأداة القادرة على النهوض برسم أبعـاد المكـان.و((أدبيـ ـة المكان، أو شعريته، مرتبطة بإمكانات اللغة على التعبير عن المشاعر والتـصورات

---

(1) ينظر، بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 26.

(2) ينظر، بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 27.

(3) مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 7.

(4) قاسم، بناء الرواية، ص 76.

(5) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 29.

المكانية، مفْضية إلى جعل المكان تشكيلاً يجمع مظاهر المحسوسات والملموسات»[1]، ومكوناً من مكونات الخطاب يؤثر فيه ويتأثر به. غير أن « المكان الشعري لا يعتمد اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع »[2]. وبذلك تنهض اللغـة المـصاحبة للخيال بتشكيل المكان الشعري المؤسس على قطبين: داخلي وخارجي « بما يـشتمل عليه من خصائص فيزيقية، وخصائص مجردة في آن واحد »[3]. إن الشاعر/ السارد « عندما يبدأ في بناء عالمه الخاص الذي سوف يضع في إطاره الشخـصيات، ثـم يسقط عليه الزمن (إذ إن الزمان لا يوجد مستقلاً عن المكان)، يصنع عالماً مكونـاً من الكلمات. وهذه الكلمات تشكل عالماً خاصاً خيالياً قد يشبه الواقع، وقـد يختلـف عنه، وإذا شابهه فهذا الشبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويرية، فالكلمـة لا تنقل إلينا عالم الواقع، بل تشير إليه وتخلق صورة مجازيـة لهـذا العـالم »[4]؛ لأن المكان« نظام من العلاقات المجردة، يستخرج من الأشياء المادية الملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهني، أو الجهد الذهني المجرد »[5]، « وتتكشف معضلة المكـان في شكلها المعقد، حينما يلامس التفسير والتأويل تخوماً، يكون فيها المعنـى أكثـر ارتباطاً بالمكان وإيحاءاته. وكأن المعنى لايكتسب أبعاده القـصوى إلاّ إذا اسـترفد المكان، واستخاص منه محمولاتـ ـه الدلالية »[6].

وهكذا فقد أصبح المكان عنصراً حكائياً مهماً، وأضحى مكونـاً أساسـياً فـي الخطاب السردي « وفي هذا الاتجاه سارت الشعرية الجديدة للمكان بعد أن تخلـصت من عجزها المنهجي والمعرفي عن طريق الإفادة من المنطق والسيميائيات وسـائر

---

(1) الفيصل، سمر روحي، الرواية العربية، البناء والرؤيا – مقاربات نقدية – منشورات اتحـاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص75.

(2) عثمان، إضاءة النص، ص7.

(3) عثمان، إضاءة النص، ص11،

(4) قاسم، بناء الرواية، ص 76.

(5) عثمان، إضاءة النص، ص7.

(6) مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 7.

العلوم الإنسانية))[1]. وبدأ المكان يأخذ بعداً جديداً في الدراسة مـن خـلال ((نظـرة جديدة تغنيه وتغتني به، مما أعاد له حضوره على مستوى التحليل والبحث))[2].

((وعلى هذا النحو يصبح المكان ضرورياً للسرد، ويصبح هذا الأخير محتاجاً، لكي ينمو ويتطور كعالم مغلق ومكتف بذاته، إلى عناصر زمانية ومكانية،... ومـن دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته الحكائية))[3].

والمكان وإن بدا موضوعياً، ووجوداً مستقلاً، فإن عملية خلقـه فـي الـشعر، تتجاوز بعده المادي في محاولة لإيجاد الواقع البديل / الحلم الذي لا وجود له فـي الحياة. فالمكان ((هو ابن الأسطورة، ابن النفس الإنسانية، على الرغم مـن بـروزه المادي الموضوعي وعلى الرغم من وجـوده الحقيقـي المـستقل عـن مـشاعرنا وعواطفنا))[4].

ويعد المكان في شعر البياتي مدخلاً لتأسيس رؤيته الفنيـة والإنـسانية، حـين يمتزج بأبعاد تخييلية تدفع نحو إنشاء عالم بديل للمكان الـواقعي يتجـاوز مظـاهر السلب، وينتج علاقةً حميميةً تعبر عن علاقة الذات بالمكـان الـذي يحمـل دلالات نفسية واجتماعية وتاريخية وأسطورية لا تتعلق بالمكان بوصفه مكانـاً جغرافياً ((ذا أبعاد هندسية وحسب))[5]، بل فضاء واسعاً يقوم على احتمالات ودلالات وتخـيلات، ((ترتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان والتي يمكن أن تكون قيمـة إيجابيـة))[6] تستقطب ((بناء فنياً موازياً ومعادلاً ليس للمكان الضائع وحده، وإنما للكون))[7].

(1) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 27.

(2) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص27.

(3) المرجع نفسه: ص28-29.

(4) عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص 122.

(5) بلاشر،غاستون، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984م، ص31.

(6) بلاشر، جماليات المكان، ص31.

(7) عثمان، إضاءة النص، ص 43.

وطبيعي أن جعلَ اللامتوقع متوقعاً واللاممكن ممكناً لا يـتم إلا مـن خـلال الأحداث التي لايمكن وقوعها إلا ضمن إطار مكاني[1] يغاب عليه الوهم الواقعي، ثُم إن الدور الذهني الذي يقوم به المتلقي عند مقارنة العمل الأدبي بالواقع تجعله يقـيم بناء شبيهاً بالفضاء الواقعي، وبذلك يصبح المتخيل ذا مظهر مماثل للواقع[2].

وتظهر علاقة الأسطورة بالمكان في شعر البياتي كونها تشكل فضاء اتـصالياً يضيف بعداً آخر للتأملات الشعرية، فالأسطورة في نصه الـشعري لاتقتـصرعلى أبعادها الجمالية، أو صورها الرمزية، وإنما تتجاوز ذلك في البحث عـن المكـان الضائع في الواقع، أو البحث عن المكان الحميمي الذي يـوازي أمكنـة الانتمـاء، واستعادة الذاكرة المختزنة بالأماكن الأليفة أو القريبة من رؤياه. وتبدو هذه الرؤيـا في قصيدته (هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي) من ديوان (الكتابة على الطين) حين تظهر شخصية أورفيوس وهي تتخذُ ملامح جديدة، وتكتسب دلالة الهبوط إلى العالم السفلي بعداً آخر يتمثل بمعاناة الإنسان في هذا العالم.يقول[3]:

صلَواتُ الريحِ في آشُور والفَارس في دِرعِ الحديدِ

دون أن يهزم في الحربِ يموت

ويذري في الدياميسِ رماداً وقُشُور

تَحتَ سورِ اللَيل والثور الخُرافي يطير

نَاطِحاً في قَرنِهِ الشمس التي علقَها الكَاهِن في سقْفِ الوجود

والمغَنون شُهود

وإلَى النار التي أوقَدها الرعيان في الأفُقِ سجود

ويبدو اتحاد الشاعر بالشخصية الأسطورية في المقطع السابق دليل معاناة وألم وتعبير عن مظاهر الغربة والنفي والتشرد التي هي لدى الشاعر، بمنزلـة الهبـوط القسري إلى عالم الوجود المليء بصنوف الألم والعذاب والمعاناة.

---

(1) ينظر، قاسم، بناء الرواية،ص76.

(2) ينظر، لحمداني، بنية النص السردي، ص65.

(3) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص471.

غير أن ثمةَ فارقاً بين أورفيوس والبياتي، ففي حين أن أورفيوس[1] يعزف على قيثارته؛ لتدب الحياة في الجمادات، فإن البياتي ينفُخُ في ناي الوجود؛ ليوقظ النار في عصر الجليد، فيكون لنفخه في الناي أَثَر عزف أورفيوس على القيثارة، وهذا المعنى يذكر بدلالة الانبعاث والتجدد والقدرة على بعث الحياة في الكائنات بعد موتها. وهكذا يتحول الشاعر حين يتقمص شخصيات المبدعين والداعين للحياة إلى أسطورة دائمة التجدد والانبعاث. يقول[2]:

مدن تُولَد في المنْفَى وأُخْرى تَحتَ قَاعِ البحرِ أَو قَاعِ لياليها تَغُور

ويَنَام الناس في أَسحارِها دون قُبور

كالعصافيرِ علَى حائطِ نُور

وأَنَا أَحمِلُهم فَوقَ جبيني مِن عصورٍ لعصور

أَرتَدي أَسمالَهم، أَنْفُخُ في نَاي الوجود

والفارق الآخر بين الشاعر والشخصية الأسطورية هو أن أورفيوس هبط إلى العالم السفلي؛ لينقذ زوجته، بينما يصعد البياتي من العالم السفلي؛ لاعتقاده أن طريق الخلاص له ولمن يؤمن برؤياه، هي في الصعود لا الهبوط. لكن صعوده لاجدوى منه؛ لأنه يبعثُ ميتاً في درع الحديد. يقول[3]:

وأَنَا أَصعد مِن عالَمِها السفْلي نَحو النورِ والفَجرِ البعيدِ

---

(1) أورفيوس: شاعر وموسيقي عظيم، عندما يعزف تتحرك كل الكائنات، البشر والحيوانات والنباتات والصخور والعناصر. توفيت زوجته " يوديديس" بلدغة أفعى فنزل أورفيوس إلى العالم السفلي للبحث عنها، وأخذ يغني ويعزف على قيثارته سائلا الآلهة أن تعيدها إليه، فما كان من الآلهة وقد استخفها الطرب إلا أن أجازت له إخراجها من عالم الموتى، شريطة ألا ينظر إليها أو يحدثها إلا بعد بلوغه العالم العلوي. وفي اللحظة التي عبر فيها عالم الأموات، لم تزل زوجته خلفه، فغلبه الشوق، وأحس بلهفة إلى رؤية زوجته، فالتفت إلى الوراء ليرى وجهها فانتزعت منه وخسرها إلى الأبد، فعادت لتوها إلى الأعماق السفلية. ينظر،كوريل، آرثر، قاموس أساطير العالم،ص 146و نعمة، حسن، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة،ص 139 -140.

(2) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص471 – 472.

(3) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2،ص 472.

ميتاً أُبعثُ في دِرعِ الحديد

ثُم إن البياتي يقوم بدمج أسطورة أورفيوس بأسطورة عشتار في القصيدة نفسها، وهذا الارتباط يقوم باعتماد مخيال الأسطورة كونها تشكل نصاً مفتوحاً على المكان، في محاولة لبعثه من جديد. وفي هذه العلاقة فإن هاجس الخوف من ضياع المكان وفقده، يظل العامل المهيمن على الرؤيا الشعرية، إذْ إن حياة المنفى تجعل من المكان إسقاطاً تخييلياً لحلم يراود الشاعر في استعادة المكان المفقود من خلال طقوس الخصب والانبعاث والتجدد التي تقوم بها عشتار. يقول[1]:

كُلما نَادتْكِ عشْتَار مِن القَبر ومدتْ يدها ذَاب الجليد

وانْطَوتْ في لَحظَةٍ كُل العصور

وإذَا بالليل ينْهار وتَنْهار السدود

وإذَا بالميتِ المدرجِ في أَكْفَانِهِ يصرخُ كالطفْل الوليد

بعد أَن باركه الكَاهِن بالخُبز وبالماءِ الطهور

وهنا تأتي محاولة الشاعر للربط بين عالمين داخلي وخارجي، النفي ببعديه النفسي المتمثل بالغربة والرحيل، والفيزيائي المتمثل بالفقد الجغرافي لمكان الانتماء، فيدخلُ الشاعر فضاء الأسطورة؛ لخلق حالة من التوازن تقوم على ثنائية القرب والبعد، بوصفها مجالاً من المجالات التي تتموضع من خلالها علاقة المكان بالذات الشاعرة، حين يكون الانتماء للوطن المفقود هو الجانب الذي تكشفه الأسطورة من خلال علاقتها بالمكان. «وهو في كل ذلك يحاول أن يبني وجوداً خارجياً لعالم من الموجودات الداخلية أي، يحاول أن يربط ويوحد بين الذات والموضوع»[2] بطريقة «تفرض لنفسها وجوداً خلال منطق الخيال هو أكثر واقعية من الواقع نفسه»[3].

---

(1) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 472.

(2) إسماعيل،عز الدين، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 200

(3) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص200.

ويستحضر البياتي أسطورة بروميثيوس في قصيدته (سيرة ذاتية لسارق النار) معبراً عن خيبة الأمل التي أصابته جراء بحثه الدائم في الحانات وأمكنة النفي عن وجه يحمل بطولة بروميثيوس المتمثلة في السعي إلى الحرية، غير أنه لايجد غير الطامعين في الرغبات وملذات الحياة. يقول[1]:

بحثْتُ مِن حانٍ إلى حانٍ ومِن منْفَى إلى منْفَى
عن الوجهِ الذي يحمِلُه سارقُ نَارِ الشعر
مِن معابِدِ الآلهةِ – الإنْسان،
عن أميرةِ المنْفَى التي كُنا وراء شَعرِها الأحمر
في مدينَةِ الطفُولَةِ – المعابِدِ – الأسواق نَجري
لاهثين، نَشْرب الأَنْخَاب

وتتحول فكرة البحث عن البطل المخاص من تجربة واقعية، نتجت عن فقد المعاني الإنسانية، إلى تجربة شعرية تحرثُ أرض الحلم، وتغرس بذور التمرد والثورة التي ولدتْ وتَغذتْ من دم الشاعر وبؤسه[2]، بعدما توغل العنف والإرهاب في الكون. والبياتي هنا يبحث عن عالم آخر في محاولة إنتاج المكان النموذج الذي يتميز بقيم متعالية، تقوم مقابل العالم المرفوض. يقول[3]:

أرى الشاعِر في صيحتهِ يحرثُ أرض الحلُمِ

ويرتبط المنفى أيضاً بأسطورة (سيزيف)؛ لتتجسد صورة المنفي الشريد في مكان اجتمعت فيه قوى الهلاك والخراب والدمار. والبياتي هنا يقوم بتوظيف ذاكرته في استعادة الصورة المشرقة لأمكنة الانتصار، وفي المقابل يكشف الصورة القاتمة لأمكنة النفي والغربة والتشريد، وذلك بمجاورة مشاعر الغربة إلى مشاعر الحنين. يقول[4]:

البوم تَنْعب والدروب الموحِشَاتْ

(1) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص576.

(2) ينظر، البياتي، ينابيع الشمس، ص 16.

(3) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م 2،ص 577.

(4) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م1،ص129.

على انْتظَار

نَبقَى هنَا ؟ يا للدمار!

البوم تَنْعب في احتقَار

بالأمسِ كان لنَا على القَدرِ انْتِصار

كان انْتِصار

واليوم نَخْجلُ أن يرانَا اللّيلُ في ظِل الجِدار

هذي القِفَار، بلا قَرار

اللّيلُ في أودائها الجرداء، يفْتَرشُ النهار

نَبقَى هنَا... ؟ يا للدمار !

عبثَاً نُحاوِلُ - أيها الموتَى – الفِرار

ويمثل المكان (المنفى) الصورة المؤلمة للإنسان الذي فُرض عليـه أن يعيش عذاباً أبدياً يتمثل بالصخرة التي يرفعها سيزيف رمز الإدانة المطلقة والفشل الأزلي، التي تنتهي باليأس والضياع واللاجدوى من الحياة.يقول(1):

مِن مخْلَبِ الوحشِ العنيد

مِن وحشَةِ المنْفَى البعِيد

الصخْرةُ الصماء، للوادي، يدحرجها العبيد

(سيزيف) يبعثُ مِن جديدٍ،مِن جديد

في صورةِ المنْفي الشريد

ويتكرر هذا المعنى الذي يعبر عن محنة الإنسان أمام الواقع المأساوي المحيط به باستحضار النص الغائب المتمثل بالعبثية واللاجدوى في إشارة إلـى أسـطورة سيزيف في قصيدة (مسافر بلا حقائب)، "حيث يصير الغياب جزءاً جوهرياً في جسم النص، وفي تكوين دلالاته وتأثيراته"(2)، فتتخذ محنة النفي التي تكررت كثيـراً فـي شعره، صوراً متعددة: نفي بمعنى الغربة الوجودية، ونفي بمعنى الاستلاب وضياع

---

(1) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 130.

(2) قطّوس، بسام، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسةحمادة ودار الكندي، إربد، الأردن، 1998م، ص90.

الحقوق، ونفي بمعنى الاغتراب داخل الوطن، ونفي بالمعنى الجغرافي أو الإبعاد عن الوطن، وبذلك فهو يعيش كل هذه الصور معبراً عنها بالعذاب القهري الذي يلازمه من دون انقطاع. يقول[1]:

وَأَنَا وآلافُ السنين

متَثَائب، ضجِر، حزين

مِن لا مكان

تَحتَ السماء

في داخِلي نَفْسي تَموتُ، بلا رجاء

وَأَنَا وآلافُ السنين

متَثَائب، ضجِر، حزين

سأكُون ! لا جدوى، سأَبقَى دائماً مِن لا مكان

ويتماهى البياتي بشخصية سيزيف، في قصيدة (العراء)، ويحكم على نفسه الحالمة بالتغيير أن تتحمل العذاب الأبدي. موظفاً روح هذه الأسطورة في رؤيا جديدة، تُعبر عن تحدي الإنسان مصيره، فيذيب معاناة سيزيف في جسد القصيدة؛ ليعكس حالة من الشعور الفردي بالألم والعذاب، ويظهر ذلك من خلال السرد بضمير المخاطب(تخرج، تبحث، تحاول، تجتاز، تعود، تبدأ، ترفع، تشنق)، حيث تتوالى الأفعال المضارعة الدالة على استمرارية الألم، وديمومة العذاب، رغم كل محاولات البحث عن مخرج لاجتياز حالات الاغتراب الوجودي والنفسي والفكري التي أصبح محكوماً عليه أن يعيشها في منفاه. غير أن البياتي يستمد القدرة على تحمل العذاب والألم من طبيعته الثورية، ويؤمن بأن الثورات تُولد في رحم الأرض، والحرية تصعد من تحت الأنقاض، وحريق الكلمات، فيقوم باستدعاء طائر العنقاء الذي يحترق ويحيا من رماده؛ للتعبير عن خروج الثورة من نار الكلمة. يقول[2]:

ها أَنْتَ وحيد، مملُوء بالغُربةِ في هذا

---

(1) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م1، ص 93.

(2) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م 2، ص 632.

العالَمِ، تَخْرج ليلاً مِن بابِ الفَجر، لتَبحثَ عمن في النومِ رأَيتَ،
تُحاوِلُ أَن تَجتَازَ الأُفُقَ وحيداً، بكَوابيس نَهارٍ ماتَ تَعود، لِتَبدَأَ مِن
حيثُ بدَأْتَ، لتَرفَع هذي الصخْرةَ نَحو القِمةِ، في كُل صباحٍ
تَشْنُقُ نَفْسك، لكن العنْقَاء بنَارِ الشعرِ تَعود لتَنْفُض عنْك رماد الأَشْياء

ويتفاعل المعنى السيزيفي أيضاً في تجربة البياتي الشعرية في قصيدته (موعـد مع الربيع)، فقد استطاع « عن طريق الأسطورة أن يرضي حاجته الروحية مـن جهة، وحاجته إلى التوازن مع المجتمع حوله من جهة أخرى »[1]. إضافة إلى التعبير عن مواقفه ورؤاه تجاه واقعه المعيش. يقول[2]:

وشَرعتُ أَعدو في الطريقْ
عبد الحياةِ، أَنَا الرقيقْ
عبد الحياةِ يعود، يحمِلُ مِن جديد
جذْلان، صخْرتَه، إِلَى السفْحِ البليد
وسخِرتُ مِن نَفْسي : " تَعود ؟
هِي والربيع، غَداً تَعود ! "

ويستحضر البياتي أمكنة سحر وحلم تتفاعل من خلالها قيم المكان بالجغرافيـا السياسية، ويستلهم مفردات الضياع والنفي والشتات والبحث عن المفقود في إطـار الرؤيا التاريخية والسياسية والدينية والحضارية والأسطورية؛ لتتحول بنية المكـان إلى بنية عميقة، ومادة شعرية منفتحة على التأويل وتعدد القراءات. ويتجلـى هـذا البعد في قصيدته (مراثي لوركا)[3] من ديوان (الموت في الحياة)، يقول[1]:

---

(1) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر،(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص197
(2) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م1، ص119.
(3) لوركا: (فيديريكو غارسيا لوركا)، كاتب وشاعر ومسرحي وموسيقي إسـباني، ولـد فـي غرناطة عام 1898م، قُتل بعد اندلاع الحرب الأهلية الإسبانية (1936-1939م) في مدينة غرناطة وهو في الثامنة والثلاثين من عمره، في ظروف غامضة، ناضل من أجل الحرية، وثار ضد الدكتاتورية، يعد من أشهر كتاب المسرح في القرن العشرين، من أشهر أعمالـه مسرحية " عرس الدم"، تميز بطريقة جديدة في كتابة الشعر، حيث مـزج بـين الرمزيـة

مدينَةٌ مسحورةٌ

قامتْ على نَهرٍ مِن الفِضةِ والليمون

لا يولَد الإنْسان في أبوابها الألفِ ولا يموتْ

يحيطُها سور مِن الذهب

تَحرسها مِن الرياحِ غابةُ الزيتون

رأيتُها والدود

يأكُلُ وجهي وضريحي عفَن مسدود

قُلْتُ لأمي الأرض : هلْ أعود ؟

فَضحِكَتْ ونَفَضتْ عني رداء الدود

ومسحتْ وجهي بفَيضِ النور

عدتُ إليها يافِعاً مبهور

أعدو على ظَهرِ جوادي الأخْضر الخَشَب

صِحتُ على أبوابها الألفِ ولكن النُعاس عقَد الأجفَان

وأغْرقَ المدينَةَ المسحورةَ

بالدمِ والدخَان

وفي المقطع السابق يتحدث البياتي عن مدينة غرناطة مـسقط رأس الـشاعر الإسباني الثائر(لوركا)، دون أن يسميها، وقد أدخل شخصية (لوركا) أجواء ملحمـة جلجامش الأسطورية. كما يستحضر أسطورة عشتار وتموز في فضاء القصيدة التي تعج بالنصوص والإشارات الميثولوجية. « ويخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة، وأبعاده المميزة »[2]، وكأن أروك مدينة أنكيدو الأسطورية، تقابـل غرناطة مدينة لوركا المفقودة، فقد تماهت شخصية السارد بشخصية أنكيـدو الـذي

والسوريالية، كما اشتهر بكتابة الحكايات التراثية الشعبية الأندلسية. ينظر، داغـر، كميـل، فديريكو غارسيا لوركا، الشاعر الإنسان، المؤسسة العربية للدراسـات، بيـروت، 1975م، ص 7-16.

(1) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص436.

(2) قاسم، بناء الرواية، ص 74.

رفض جلجامس تسليمه إلى القبر حتى تجمـد الدود على وجهه، يبكيه فـي الليـل والنهار معللاً نفسه، بأنه سيعود للحياة من كثرة بكائه ونواحـه عليه [1]. ويبـدو أن البياتي يعلل نفسه بحلم عودة المكان المفقود المتمثل بضياع الأندلس، فغاص المكان في رؤياه، وربما اختلطت الثورة، ورموز التـضحية فـي أحلامـه، فاستحـضر شخصياتٍ ومدناً ارتبطت بواقعه فرآها تغرق بالدم والدخان بطريقة تؤسس للتنـامي والامتداد السردي حين يمثل المكان نواةً لأحداث النص التي « تَمطه وتتوسـع فيـه وتضع عناصر أخرى خارجة عنه تقوم بالتداخل والإدماج على نحو يـذوب فيـه.. المتناص في سياق عجائبي وأسطوري »[2]. وبذلك فإن البياتي يعيد دورة الحياة إلى الأرض (الأم) التي تغرق بالدم في إشارة إلى طقوس البعث والولادة المتجددة.

وقد لجأ البياتي إلى استحضار المكان عبر رموز أسطورية كثيرة، وجمع بـين مرجعيات أسطورية معروفة، وأخرى شخصية من خلق الشاعر، وشكل هذا التداخل والإدماج بناء سردياً في غير موضع من قصائده، حيث تتولى الوحـدات الـسردية إحداث تحولات في نمو الشخصية الأسطورية، كما جاء في قصيدته «العنقاء» مـن ديوان « الموت في الحياة » يقول[3]:

أَحببتُه مِن قبل أَن أَراه
مِن قَبل أَن تَحمِلَني عبر صحاري وطَني يداه
وبعد أَن أَحبني، أَحرقَني هواه
حلتْ بروحي قُوةُ الأَشْياء وانْهزم الشتَاء
ذَابتْ ثُلُوج وحشَتي
واستَيقَظَتْ طُفُولَتي
كان لَها طَعم الحريق في فَمي، والدم والرماد
وعِنْدما قبلَني أَحسستُ أَن الأَرض دارتْ مرتين، وسقَطَ المطَر
وكُنْتُ في الغَابةِ أَجري وأَنَا محاُولَةُ الشعر

(1) ينظر، باقر، ملحمة كلكامش، ص 78- 79.

(2) حسانين، خطاب البياتي الشعري، ص 260.

(3) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص427- 428 .

حافيةً على بِساطِ ذَهبِ السماءِ والزهر
في غَابةِ السحر
تَنْفُخُ صدري الريح كالشراع في النهر
نَهداي كانَا خَائفَين وأَنَا أَضحك في براءةِ الأَطْفَال
قُلْتُ له تَعالْ !

وفي هذا المقطع تتولى السرد الأنثى المؤسطرة (عائشة) مخبرة عن لقائها بالحبيب، عبر مجموعة من الأفعال الماضية المتتابعة التي شكلت بمجملها عصب السرد، وأحدثتْ تحولات في الشخصية الساردة نهضت بنفخ الحياة فيها ونقلها من الموت إلى الحياة. وكان لتذويب الرمز الأسطوري المتمثل بالعنقاء وإدماجه في بنية النص دور في إبراز صورة التجدد والانبعاث والنهوض من الموت، فتحققت ولادة جديدة بعدما كانت عائشة[1]:

صفْصافَةً عاريةَ الأوراق
تَبكي على الفُرات

ويبدو أن استدعاء المكان / الأرض، وربطه بالمرأة والحب في قول الشاعر (وعندما قبلني أحسست أن الأرض دارت مرتين، وسقط المطر) يؤكد أن علاقة الأرض بالعنصر الأنثوي تتحول إلى بنية متداخلة يصعب فصلها عن بعضها البعض، إذ إن الأرض والأنثى والحب أقانيم شعرية، لاتنفصل عن ذات الشاعر، وإنما تصبح قدراً لا فكاك منه. وهكذا فإن دورة الأرض التي تتبعها تحولات الفصول وبالتالي سقوط المطر، توازي تحولات الأنثى من خلال فعل الإخصاب / الحب فتتجدد الأنثى وتُبعث من موتها، كما هو الحال عند طائر العنقاء الأسطوري الذي يحترق ويبعث من رماده، وهذه معادلة أخرى جمعها البياتي بين الأرض وعائشة؛ للتعبير عن سر الخصب والانبعاث والتجدد. وبذلك فإن اقتران الأسطورة

(1) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص 427.

بعنصر القص دفع شعراء الحداثة إلى « تبني الأساطير التي تنطوي جوهرياً علـى مقولة التجدد أو الولادة الثانية »[1].

ويلجأ البياتي إلى إحداث تحولات في المكان عبر إشارات أسطورية تُشير إلى التضحية، من خلال قصص التيه والعودة جاعلاً من أسطورة « بنيلـوب » الحبيبـة المنتظرة عودة زوجها « أوليس » مرتكزاً لمجموعة بنيات ترمز إلى الثورة والقـوة والتجدد، ورحيل مظاهر السلب؛ لتحل محلها عناصر الفعل والإيجاب.يقول[2]:

الشمس في معسكر اعتِقَال
تَحرسها الكِلاب والتِلالُ
لَعل أَلْفَ لَيلَةٍ مرتْ
ولا تَزالُ
« بنلوب » في انْتِظَارها
تَغْزِلُ ثَوب النار
أَو « أوليس » في جزيرةِ المحال
يرسفُ في الأَغْلال
لَعل في « الأُولمب » لا تَزالُ
آلهةُ الإغريق تَستَجدي
عقيم البرقِ في الجِبال
طَعامها النبيذُ والخُبز
وآلام الملايين من الرجال
قُلْتُ سلاماً!
وبكى قَلْبي
وكان الفَجر في الأَطْلال

(1) اليوسف، يوسف سامي، الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمـشق، 1980 م، ص 30.

(2) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1، ص 217.

يضِيء وجه العالِمِ الجديدِ

وجه شَاعِرٍ يحطم الأَغْلال..

إن الذات الساردة في هذه القصيدة، تمر بسلسلة من التحولات، وتستقطب تنويعات مكانية عديدة (معسكر الاعتقال، التلال، جزيرة المحال، جبال الأولمب، الأطلال)، كما تستقطب الزمن بأبعاده الواقعية والأسطورية، وتُخْضع ذلك كله للتشكيل، وإعادة التشكيل[1]، على نحو يؤدي إلى إنتاج المكان المفقود الذي يتنفس فيه الإنسان حريته من خلال الثورة، مؤسسة ذلك كله على ثنائية الرحيل والعودة، كونها البنية التي تكشف دلالة الرمز. فالمنفى بما يحمله من أبعاد نفسية، يعكس حالة من الضياع والانفصال عن المكان، أما العودة فهي حلم الذات الشاعرة الناطقة بلسان الجماعة، أو المعبرة عن الشّعور الجمعي المتمثل بعودة الغائب، أو استعادة المفقود، غير أن هذا الحلم لايتحقق بنسج ثوب الصوف، كما جاء في أصل الأسطورة، وإنما بعزل ثوب النار، التي ترمز إلى الفعل والثورة. وبذلك فقد قام البياتي بإدماج الأسطورة بالمكان، وأعاد تشكيل الأسطورة على النحو الذي يتطابق مع حلمه في استعادة المكان المفقود جغرافياً ونفسياً أو المكان الذي يوفر للإنسان الملاذ والحرية والكرامة والأمان.

وعندما يتحول المكان إلى كلمات في خطاب البياتي الشعري، فإنه يخْضع لمعايير اللغة وطاقات التخييل، حيث تقوم الرؤيا بالجمع بين الشخصي والعام، ويصبح المكان / المدينة صورة من صور المرأة / الحبيبة / الأم، وتغدو الأنثى تشكيلاً مكانياً، أو صياغة لغوية تؤكد العلاقة التوأمية بين الأرض والمرأة، وتكشف عن الارتباط الروحي المستقر في الذاكرة الإنسانية، حيث تشكل الأنثى بعداً ميثولوجياً في أساطير البعث والخصب والنماء، فضلاً عن البعد الإنساني المتمثل بالحنين والاستقرار. يقول[2]:

لبخَارى الأَسطُوريةْ

وجه صبية

---

(1) ينظر،عثمان، إضاءة النص، ص 43.

(2) البياتي، كتاب المراثي، ص74.

وِلدتْ مِن تأْويل الرؤْيا

مِن صيحةِ دِيكٍ

مِن كَنْزٍ مفْقُود

لِقِبابٍ مآذِنِها

زرقَةُ بحرٍ مجهول

مرغْتُ جبيني بعبيرِ غَدائرِها قَبلْتُ يديها

فَاشْتَعلَتْ في جسدي

شَهواتُ الأرضِ العطْشَى

وعذَاب الإِنْسان المقْهور

صِرتُ القُطْب

وصارتْ، مولاتي، أَرض التوحيد

لقد عكس هذا التقاطب الشعري بين المدينة / الـصبية، أو الأرض / الأنثـى، بعداً يحمِل دلالات نفسية واجتماعية وتاريخية وأسطورية، فالأمر لا يتعلق بوصـف قباب مآذن مدينة بخارى، بل إن النص يقدم فضاء مفتوحـاً علـى دلالات تحـول المكان من حيز فيزيائي، إلى حيز رؤيوي؛ ليصبح أداة كشف لعلاقة تربط عـذاب الإنسان بشهوة الأرض العطشى للمطر، وامتزاج الحب والمرأة بـالتراب والأرض. وبذلك فإن ثنائية الحضور للمدينة الأسطورية، والصبية، تؤكـد مفـاهيم الأمومـة والحب، وطقوس الإخصاب والتجدد والنماء، وتغدو بنية المكان / الأرض، موازية لبنية الحب / الأنثى.

ويكشف المكان / المدينة في شعر البياتي حالة سلبية تتمثل بالتمزق الروحـي والنفسي والوجداني، والإحساس بالفقد والاغتراب، والضياع واليأس، فالمدينة قاسية تعمق الشعور بالغربة، وتصيب الإنسان بالإحباط والانكسار. فهي خواء من كل القيم الإنسانية، يحكمها الساسة والنخاسون، وتجار العبيد. ويستحضر البيـاتي أسـطورة شهرزاد الشخصية المعروفة في الموروث الحكائي بقدرتها على إنقاذ بنات جنـسها معادلاً لقدرتها على إنقاذ المكان من سطوة الموت والدمار في قـصيدة « الجـرادة

الذهبية»؛ لتحتل مكانة مهيمنة في معادلة الموت والحياة، ويربط السارد حضورها بالمدن المطلية جدرانها بالسواد، فيتوسل انبعاثها بعد موتها، ويتحقق الرجاء. يقول[1]:

الموتُ في الحياةِ

نَوم بلا بعثٍ ولا رقَاد

فَلتَنْفُخي،أيتُها الساحِرةُ، الرماد

لَعل شَهرزاد

تَمد مِن ضريحها يداً إلى النبي والشاعِر في الميلاد

لَعل نَار إرم العِماد

تَلْمع في صحاري هذي المدن المطْليةِ الجدران بالسواد

لكن هذا الانبعاث لا يلبثُ طويلاً، وإنما جاء ومضةً في جدران المدينة المطلية بالسواد، حيث تتحول شهرزاد إلى جارية تباع حين تعرض للمزاد في مدن الرماد، فتفقد القدرة على الفعل وتموت فكرة البعث والتجدد نتيجة ظهورها في بيئة عاجزة. غير أنها ما زالت تنتظر تحولاً آخر، يتمثل بنجمة الميلاد أو كوكب الزهرة المعادل الآخر للانبعاث في بيئة مستقبلة لطقس التجدد. ويبدو أن البياتي ما زال في انتظار بشارة الميلاد/ عودة الغائب/المخاص الذي سيخرج من دمشق بارقة الأمل. يقول [2]:

رأَيتُ شَهرزاد

جاريةً في مدن الرماد

تُباع في المزاد

رأَيتُ بؤْس الشرق

ونَجمةَ الميلادِ في دِمشْق

ويتكرر هذا المعنى في قصيدة « العراف الأعمى » حين يقيم السارد علاقة بين انبعاث شهرزاد وخواء المدن الكبرى، تقوم على ثنائية الاتصال والانفصال، والانبعاث والموت، فتظهر للحظة ثم تختفي بين الزحام، عاجزة غير قادرة على

(1) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص455.

(2) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص 456.

القيام بفعل البعث، كونها من طبيعة بشرية فتظهر في فعل محـدود، و بيئـة غيـر مناسبة، ويرتبط مصيرها بالفناء أو التحول إلى طبيعة أخرى تضمن لهـا الخلـود والبقاء.يقول(1):

ها أَنَا أَشْنُقُ نَفْسي مِثْلَ عصفُورٍ بخَيطٍ مِن شُعاع

تَحتَ مِصباحِ عمودِ النورِ في اللّيلِ لِكَي تُبعثَ بعدي شَهرزاد

في خَواءِ المدنِ الكُبرى وفي أحيائها تَحتَ سمواتِ البكاء

قَبلَتْني واخْتَفَتَ بين الزحام

وأَنَا منْتَظِر وحدي، هنَا، مِن ألفِ عام

دون أَن يفْتَح باب في الظلام

أَو يد تَمتَد بالحب ونُورِ الكائنَات

وهنا يعود الشاعر منتظراً تحول شهرزاد إلى رمز آخر يمتلك القـدرة علـى فعـل الإحياء؛ للخروج من مرقده الغارق بالظلام، والخروج من هذا الجحـيم، أو العالم الذي لا يعرف النور، يتطلب إلهة مثل عشتار، للنزول إليه، حيث يجمع هـذا العالم الذي تحكمه آلهة الأرض بين ما يموت، وما لا يموت، والأحياء في هذا العالم هم الآلهة قد يموتون أو يغيبون، لكنهم لا يلبثون أن يعودوا مرة أخـرى للحياة؛ لأن الآلهة لم يكتب لها المكوث الأبدي في العالم السفلي، فقد بحثت عشتار عـن تمـوز واستطاعت انتزاعه من عالم الأموات؛ ليعود إلى الحياة والنور مع بشائر الربيـع. يقول(2):

لَم تَقُلْ، مولاي، شَيئاً عشْتَروت

وهي بعد الموتِ في القَبرِ تَموت

وعلَى إِكْليِلها يسقُطُ ثَلْج مِن سماءِ الملَكُوت

في خَواءِ المدنِ الكُبرى وفي أَزمان أَسفَارِ المجوس

في مقَاهي مدنِ العالَمِ خَيمتُ، وفي أَرصِفَةِ الفَجرِ البليلَةِ

حامِلاً لَوحاً مِن الطين ونَار البعثِ تَسري في عروقِ المومياء

---

(1) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 470.

(2) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م 2، ص 470 - 471.

تَكْتَسي باللحمِ، تَخْضر على الجدران أوراقُ المساء

وفي قصيدة « الجرادة الذهبية » يستحضر البياتي أسطورة « السندباد » ويقـوم بدمجها بأسطورتي « جلجامش » الباحث عن عشبة الخلود؛ لإنقاذ صديقه« أنكيدو »، و« بروميثيوس » سارق نار الآلهة من أجل خدمة البـشر، فيجعـل مـن سـندباد المعروف بكثرة تجواله وترحاله رغم ما يلقاه من مخاطر، أداة الكـشف، وصـيحة التحرر والثورة في أماكن العالم المقهور. يقول(1):

لَعل سِنْدِباد

يشْعِلُ في صيحتِهِ جزائر الهنْدِ وأرخَبيلَ بحر الروم

يحمِلُ في مركَبِهِ للأُممِ المغْلُوبةِ البشاره

وعشْبه ونَاره

إلى الذين دفِنُوا أحياء في المغَاره

وقَاتَلُوا مع الملايين التي تَئن في أَغْلالِها ووقَعوا في الأسر

وأُعدِموا في الفَجر

وهم يغَنُّون أغَاني النصر

ويبدو أن فكرة الموت والحياة عند البياتي قد هيمنت على قصائد كثيـرة مـن ديوانه « الموت في الحياة »، فاكتظ برموز البعث والإحياء، وظهرت مـن خلالـه فلسفة البياتي تجاه فكرة الموت، الذي لا يظهر بالمعنى العدمي، وإنما يتخـذُ بعـداً فلسفياً، ويصور هو نفسه هذه الفلسفة بقوله: « إنني لست حياً بقدر مـا أرحـل، أي بقدر ما أموت، بل أنا حي بقدر ما لا أرحل، أي بقدر ما أُولد، والسفر هنا، لا يعني الموت فقط، وإنما يعني الميلاد أيضاً، فالموت والميلاد في مثل هذه الحالـة أشـبه بقناعين لوجه واحد، وهو وجه الإنسان المتمرد الثوري الذي يقف بتحد وشموخ أمام قدره، في المنفى والملكوت »(2).

وفي قصيدته "مرثية إلى أخناتون" من ديوان" قصائد حب على بوابات العـالم السبع" يستحضر البياتي المكان على نحو بارز، وتنفتح القصيدة على مدينة الشمس/

---

(1) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص 455.

(2) البياتي، تجربتي الشعرية، ص 35 - 36.

تل العمارنة، فيقيم السارد علاقة متوازية بين البنية السردية في القصيدة، والمرجعيات التاريخية الأسطورية الوافدة إليها. وهذه العلاقة مؤسسة على التماهي في المتناص، فتتشعب من خلالها جملة من الإشارات الأسطورية، والتعالقات الأيديولوجية، حيث تكشف الوحدات السردية، عن مصير مدينة الشمس، وما حل بها بعد وفاة أخناتون الذي جعلها مركزاً لعقيدة التوحيد في أول ثورة في التاريخ ضد تعدد الآلهة، فيصف البياتي الخراب والدمار الذي آلت إليه المدينة في عهد وريثه الجديد توت عنخ آمون، واللعنة التي حلتْ به وبأتباعه بسبب عودتهم إلى الدين القديم المتمثل بعبادة (آمون)، وإعادة مركز العبادة إلى مدينة طيبة.يقول[1]:

مدينَةُ الشمسِ التي تَنَام تَحتَ الليل والأَنْقَاض
تَجوب في أَطْلالِها الموحِشَةِ الخَرساء
ساحِرةٌ شمطاء
تَبكِي علَى الأَحجار
وغُرفِ الدفْن التي بارحها الأمواتُ والأحياء
مِن قَبل أَن يضطَجِعوا فيها، وأَن يستَكْمِلُوا رسوم معبوداتِهم
علَى التوابيتِ وفَوقَ ذَهبِ الجدران
وقَبلَ أَن يرحلُوا في سفُن الشمسِ إلَى السماء
كَانُوا هنَا لكنهم عادوا إلَى " طِيبةَ " حامِلين
متَاعهم وعرباتِ موتِهم ولَعنَةً حلتْ بِهم وطَاردتْهم دون
أَن يواجِهوا ضربتَها العمياء

وفي هذه القصيدة يقوم البياتي بتقديم محاكاة للوقائع القديمة، دون إشارة مباشرة تكشف عن مقاصد النص ومبتغاه، ((بل يتعالق السرد بتمفصلاته التناصية دون وجود كون مرجعي يؤهل للعبور نحو الدلالة))[2]، وهذا يتفق مع الطبيعة الرمزية للشعر، المبنية على الإيحاء والتكثيف. غير أن هناك إشاراتٍ رمزيةً تضع القصيدة

---

(1) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص515.

(2) حسانين، خطاب البياتي الشعري، ص 254.

في سياق تأويلي ينهض بفك شفرة النص يفسره حضور « إيزيس » التـي مازالـت ترتدي ثوب الحزن على غياب زوجها « أوزيريس » في إشارة إلـى اللعنـة التـي أصابت توت عنخ آمون وريث أخناتون، والتنبؤ بموته قبل اكتمـال البـدر، وقبـل فيضان النيل، وهذا يعني أن فداحة الجريمة، ستأتي بالعقاب الـسريع، قبـل عـودة أوزيريس، وقبل حلول دورة التجدد وطقس الانبعاث والنماء. وبذلك فـإن البيـاتي يشير إلى الثورة والثورة المضادة، وأن الثورة التي تأتي في مواجهة الخير والحـق والنور، لا تلبث أن تخبو وتموت قبل اكتمالهـا، وتبقى روح الثورة القائمـة علـى الحق والخير نبوءة مدونة فـي سفر الحياة لا تموت. يقول[1]:

بسببِ الجريمةِ
لا تَقْبلُ الآلهةَ الصلاةَ والقُربان
والنيلُ لا يمنَحنَا هِباتِهِ وبركَاتِ مائهِ المقَدسِ الطهور
والشمس في رحيلها تَصبغُ في " طِيبةَ " بواباتِها المائة
وتَضع التاج علَى رأسِ إلهٍ عاشِقٍ جديد
سوفَ يموتُ قَبلَ أَن يكْتَمِلَ البدر وقَبلَ أَن يفيض النيل
وقَبلَ أَن تَخْلَع ثَوب حزنِها " إيزيس "
فَما الذي تَقُولُه النبوءة ؟
وما الذي دون أَخْنَاتُون ؟

وفي مقطع آخر من القصيدة يمجد البياتي ثورة أخناتون، ودعوته إلـى عبـادة (آتون) إله الشمس ورمز التوحيد، ويرى أن فعله خالد لا يموت، على الـرغم مـن موته في العالم الأرضي، كونه يمثل رمزاً أبديا للثورة والحضور. وهكذا فقد أسـبغ عليه الشاعر صفات الدوام والأبدية التي ارتبطت بالآلهة فيتعالى علـى عـوارض الموت والفناء والجوع والعطش، فهو في قلب البياتي، يمتلك كيانه ووجوده بوصفه معبراً تسير من خلاله رؤياه. وبذلك يصبح الرمز الأسطوري مرجعيةً لكل الأبطال

(1) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص515.

الثائرين الساعين إلى إحلال الحق والعدل والحرية والنور، وتظل أفكاره حيةً على الدوام لكل جيل في كل زمان ومكان. يقول[1]:

يا أيها المعبود
أَنْتَ الذي يعِيشُ في الحقيقَة
ممجداً مباركاً قُدوس
تَصعد في طُفُولَةِ النهار
وموتِهِ الفَاجِع في الكُهولَة
مِن أُفُق الشرق إِلَى الغَربِ علَى عبابِ بحر النور والبخُور
متَوجاً بزهرةِ اللُوتُس الثعبان
حياً جميلاً خَالداً معبود
وعاشِقاً معشُوق
شَمس النهار أنْتَ في جلالِك العظيم
وضعتَ نيلاً في السماءِ وصنَعتَ مِنْه أمواجاً علَى الجِبال
تَسقُطُ والحقُولُ
إنك في قَلْبي تَرى مدائن الموتِ وأَهراماتِها والبحر والسحاب
إنك لا تَموت
إنك لا تَفْنَى إِلَى الأبد
إنَك لا تَعطَشُ في سفينَةِ الشمسِ ولا تَجوع

وفي نهاية القصيدة يتحِد البياتي بشخصية الملك الأسطوري « أوديب » الذي حلت به اللعنة بسبب جريمته النكراء المتمثلة بقتل أبيه، وزواجه من أمه، ويحرم نفسه من نعمة الإبصار، ويخرج مدحوراً من مدينة طيبة، هائماً على وجهه، منفياً يجوب صحارى الغرب، متكئاً على عصاه، يلمح طُرقاً تؤدي إلى أطلال مدينة التوحيد فيرى شبحاً يتحولُ إلى تمثال من نحاس يشير بأزميله إلى الصحراء رمزاً لفعل قادم، باحثاً عن البطل المخلص الذي يتراءى في ملامح بروميثيوس سارق نار الآلهة، ومانح السعادة للبشر. وفي هذا إشارة إلى الهم الذي يحمله البياتي، المتمثل

---

(1) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 516.

ببحثه في منفاه عن ملامح جديدة للثورة والتضحية يقودها «الإنسان الفاعل المنجز، الذي لا يسلم رايته إلا بعد أن يخلق ويغير؛ ليستمر مشعل الإنسانية دائم النـور»[1]. يقول[2]:

قُلْتُ وكان المِلِكَ الأعمى علَى عصاه في المنْفَى يدب

في صحارى الغَرب

يلْمح في منْفَاه نَار الرب

وطُرقاً أُخْرى إلَى مدينَةِ الشمسِ تُؤَدي وإلَى أَطْلالِها تَقُود

وشَبحاً في غُرفِ الدفْن يعيد رسم معبوداتِهِ، حاتْ بِهِ

اللَعنَةُ فاستَحالَ تمثَالاً مِن النحاس

يشير في أَزمِيلِهِ نَحو الصحارى باحِثاً فيها عن النارِ وعن

ملامِحِ الإِنْسان

وهكذا فإن البياتي يجعل المكان / مدينة الشمس نواة لأحداث كثيرة، ويفيد مـن الوثيقة الأصل لنشيد أخناتون[3]، في بناء نص جديد على نحو يجعـل مـن المكـان عنصراً أساسياً في بناء القصيدة، حيث شكل المكان مسرحاً أيديولوجياً تَولدتْ منه الأحداث السردية، التي كشفت بدورها الرؤيا التي تتملك الشاعر، والمتمثلة بعلاقـة المكان بالثورة.

وبعد فإن البياتي عندما يستحضر المكان في شعره، يعود إلى فكـرة النمـوذج البدئي، فيتحدث عن أمكنة رآها، وأمكنة لم يرها، ويقوم بتشكيل تلك الأماكن ويلونها برؤيته التي تتجاوز الحدود الجغرافية للمكان، بالانتقال إلى المكـان الـذي يؤثـث للعناصر السردية، فيلتقي المكان بالأسطورة على نحو عجـائبي يمتلـئ بالـسحر والخيال والحلم، كاشفاً عن الرؤيا التي تسكن أعماق الشاعر، إذ تخْلق الأبعاد النفسية والجمالية تصورات تنبعث من صورة المكان كونه يمثل كيانـاً متـأثراً بـالظروف السياسية والاجتماعية والتاريخية.. ويتمتع بالقوة، وقابلية التأويل، ويختزن حمولـة

(1) الرواشدة، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، ص 108.

(2) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص 516-517.

(3) ينظر، الرواشدة، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، ص 190.

رمزية تمنحه أبعاداً تخييلية تخْضع بدورها لرؤيا المبدع، فيصبح المكان بنية دالـة عندما يعيد المبدع صياغة العناصر التاريخية والدينية والثقافية والأسطورية، وفـق سياقات واقعية، تمنح النص هويته وأبعاده، وتضيف إليه قيمة أخرى باعتباره حاملاً لمشكلة الوجود والانتماء، وبذلك يتشكل المكان في القصيدة بطريقة قـصدية تُبـرز مفاهيم تحملُ إدراكاً خاصاً بالمكان، ارتبطت بالميثولوجيا والدين والأخـلاق، علـى شكل سلسلة تقاطبية كالاتصال والانفصال، والحرية والعبودية، والبعـد والقـرب، والحضور والغياب، والموت والانبعاث، والخفاء والتجلي، والمادة والروح.. فنجـد قصائده وقد تنوعت أمكنتها بين : أمكنة علوية، وأمكنة سفلية، أمكنة بؤس، وأمكنـة موت، وأمكنة حرية، أمكنة واقعية وأخرى خيالية، أمكنة سلام، وأمكنة حرب، أمكنة حلم وعشق وأمكنة دمار، أمكنة بعيدة وأخرى قريبة، وهي جميعها تتداخل وتتشابك وتمتد من طقس الأسطورة إلى طقس الواقع، ومـن طقـس الواقـع إلـى طقـس الأسطورة. فتتحول بنية المكان في شعر البياتي وتتموضع في مجموعة مـن القـيم التي تؤكد الارتباط القوي والعلاقة الحميمة بين الإنسان والأرض ذلك الحيز الـذي يعد مكان الطفولة البريء، ومستودع الذكريات، ومنبع الهوية والانتماء.

3.2 البنية الدرامية عند أمل دنقل

للقصيدة العربية تاريخ طويل حافل بالتغيرات والتحولات، وقد وصـلت هـذه التحولات في مرحلة الحداثة الشعرية إلى إعادة صياغة المكونات الأساسية لبنيتهـا الفنية، الأمر الذي خلق إشكالية لدى النقاد من تشكيلاتها الجديدة لاسيما في قـضايا الشكل والموسيقى والغموض. ويبدو أن الحركة النامية والمتطورة التي أصابت بنية القصيدة الحداثية تُعيد طرح التساؤل عن وجود أو عدم وجود أصول بعينها في بناء القصيدة العربية. ولعل النزعة الدرامية في الشعر قد عرفت قديماً، غير « أن الشكل الدرامي لم يكن متبلوراً لدى الشاعر القديم، ولم توظف الدراما توظيفاً فنياً مقصوداً

وهادفاً، وإنما كان الشاعر يحاكي واقعاً تجلى له، فعبر عنه بهـذا الـشكل العفـوي التلقائي))[1].

لقد تقلصت الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية، ولم تعد الأجناس الأدبية ثابتة، وإنما استعارت من بعضها، وتداخلت فيما بينها، وغدت النماذج والأشكال القديمـة متغيرة ومتحولة، وظهرت مفاهيم جديدة لا توصي باتباع قواعد ثابتة، وإنما تـسعى إلى مزج الأنواع القديمة أو التقليدية، وإنتاج أنواع جديدة، تُظهـر ((قـدرة الـشعر العربي المعاصر على تجاوز نفسه باستمرار، والاستفادة من الأجنـاس والمعـارف والفنون الأخرى، والتفاعل معها، ثم منافستها))[2]،الأمر الذي دفع الشعراء إلى تغيير آليات الكتابة، والإفادة من تقنيات السرد والدراما في بناء قصائدهم؛ للوصول إلـى مستوى التعبير الدرامي الذي يعد أعلى صورة من صور التعبير الأدبـي[3]؛ لأن ((العمل الأدبي الدرامي يلخص.. كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول))[4].

وفرضت التحولات التي أصابت بنية القصيدة الحداثية طريقة أخرى للبحث عن وسائل تعبيرية تربط الذات الإنسانية بالعالم الخارجي ضمن علاقات متبادلة تمثـل انعكاساً لمشاهد الحياة القائمة على فكرة الصراع بين الأنا والآخر، ((وليس في وسع الفنان الذي يدرك هذه الحقيقة إلا أن يتمثل ما يحسبه موقفاً أو فكراً أو شعوراً ذاتيـاً في إطار البنية الدرامية الموضوعية العامة للحياة))[5]. فالأدب الدرامي يعتمد العقـل والمنطق أساساً له، ((أما الشعر الغنائي فيقوم علـى أسـاس المـزاج، أو الحالـة النفسية))[6]. وإذا كان ((الأدب القصصي تصويراً للعـالم الموضـوعي))[7]، فـإن

(1) ابن تميم، علي، السرد والظاهرة الدرامية، (دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربـي القديم)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2003 م، ص 144.

(2) الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، ص 325.

(3) ينظر، إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 239.

(4) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 239.

(5) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 241.

(6) البحراوي، سيد، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر، ج1، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2003م. ص 66.

(7) البحراوي، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر، ج1، ص66.

((الشعر الغنائي تصوير للذاتية وللعالم الخارجي، و ((الدراما)) وسيلة تكثيف تربط كلا النوعين في وحدة جديدة، نجد فيها أمامنا الكشف الموضوعي، والحياة الداخلية للفرد على السواء))(1). وبذلك فإن البحث عن المواقف الدرامية، يخلص الشاعر من أناه، وتمحوره حول ذاته، فيتجنب الكتابة بضمير المتكلم، ويختار أصواتاً أخرى لاستنطاقها في التعبير ((عن مواقفه ومواقف العصر الذي يحياه بحيث تعبر هذه الأصوات عن الصراع الذي تحياه في ظل الظروف المتناقضة في الحياة))(2). كما تمنح المواقف الدرامية القصيدة أبعاداً إنسانية تتمثل في ((الحركة من موقف إلى موقف مقابل؛ من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين؛ من فكرة إلى وجه آخر للفكرة))(3).

لقد انتقل الشاعر الحداثي في بناء قصائده إلى رحاب المجاز الواسع، وأصبح يبحث عن دينامية الفعل المحرك للصراع من خلال عمليتي الهدم وإعادة البناء، يستلهم من المرجعيات الأسطورية والدينية والتاريخية والأدبية والشعبية مادة حكايته، ((فيبني حدثها بناء جديداً، فتكون الحكاية مادة العمل الدرامي الأولى، وهيكله العظمي، وهي الإطار الخارجي الذي يقدم لنا الشاعر من خلاله الحدث الدرامي، وبناء الحكاية أهم وظيفة من وظائف العمل الشعري، بل هي ما يميز شاعراً من آخر، وفيها تكمن موهبته وخبرته))(4). ومن خلال الحكاية يستطيع المبدع البوح برؤياه القائمة على الاختيار الواعي ((لما هو جوهري من التفصيلات الحية التي تقوم عليها البنية الدرامية للقصيدة))(5).

وما دام الفعل هو المحرك للحدث ومن ثم الصراع فإن الدراما ((تعني في بساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله، والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من

---

(1) البحراوي، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر، ج1، ص66.

(2) أبو محفوظ، ابتسام محفوظ، بنية القصيدة عند أمل دنقل، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1993م، ص 70.

(3) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 240.

(4) الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، ص 275.

(5) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 243.

التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها، فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب. ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجاباً يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات))[1].

وقد لجأ أمل دنقل إلى القصيدة ذات الطابع الدرامي، بالاتكاء على مرجعيات رمزية وأسطورية، ولم يكن هذا اللجوء بريئاً أو مجانياً، وإنما كان واعياً ومقصوداً، والهدف منه تحقيق غايات عديدة والوصول إلى أعلى درجة من فاعلية التوصيل الأدبي. وعكست قصائده ذات النزعة الدرامية قدرته على خلق فكرة الصراع في القصيدة، فالصراع ((موجود حتى ولو لم تُوجد دوافع لوجوده؛ لأنه جزء من الطبيعة البشرية، أو من طبيعة الحياة))[2]. والشاعر يؤسس هذا التفكير على تناقضات الحياة ضمن حركة تبادلية تفاعلية تعلو وتهبط فيها حدة الصراع ضمن معادلة ثنائية بين سلبيات الحياة وإيجابياتها، تمكن المتلقي من المقارنة، واستنتاج الحكم. وبذلك فإن قصائده الدرامية تتخذُ لنفسها ((أسلوباً يضعنا أمام الفعل، فلا تصفه أو ترويه، وإنما تضعنا في قلب الصراع، وتجعلنا وجهاً لوجه مع الشخصيات والأحداث، وهي تتحدث وتعرض مواقفها))[3].

فقد استطاع دنقل أن يقيم علاقة مع عالمه الخارجي، بالتوازي مع عالمه الداخلي، وأصبحت النزعة الدرامية ميزة من مزايا شعره. وهذه التجربة تُعد تطوراً وتحولاً ملحوظاً أغنى القصيدة العربية الحداثية التي تجاوزت الرؤيا الأحادية، والتفكير السطحي للواقع، وبحثت عن الرؤيا المركبة، ذات التفكير العميق الشامل القادر على الإحاطة بتناقضات الواقع. فحساسية دنقل تجاه الواقع الذي يحيط به ((تهديه دائماً إلى الموقف الدرامي.. يستغل كل وسائل التعبير الدرامي، من حوار وحوار داخلي وسرد وما إلى ذلك؛ لكي يجسم التجربة الذاتية الصرف في إطار

(1) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 239-240.
(2) البحراوي، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر، ج1، ص110.
(3) أبو محفوظ، بنية القصيدة عند أمل دنقل، ص70.

موضوعي حسي وملموس»[1]. ولعل هذا التطور في شعره جاء نتيجة إدراكه ووعيه بأهمية أعماله، وما ستتركه من أثر في نفوس المتلقين.« وليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم تتمثل وراءه أو فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما بدونها، وأعني بذلك الإنسان والصراع وتناقضات الحياة. فالإنسان والصراع وتناقضات الحياة هي العناصر الأساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع الدرامي »[2]. ويبدو أن دنقل قد تمثل هذه المعادلة، فقدم لنا إنتاجاً درامياً مميزاً، باتكائه على الأسطورة والدين والتاريخ والتراثين الأدبي والشعبي، فاستحضر أصواتاً عديدة تتردد أصداؤها في الأسطورة والدين والتاريخ.. عبر من خلالها عن تجربته المعاصرة، فكانت الدراما سمةً واضحةً ومتكررة في قصائده، و« أضحت إحدى الظواهر الأسلوبية اللافتة في شعره، اتكأ عليها، وأوكل إليها مهمة التعبير عن تجربته، وتصوير أحداثها وشخوصها وصراعاتها، حتى أضحت أسلوباً تعبيرياً، وتصويرياً انمازت به قصيدته، كما انماز به تفكيره ورؤيته »[3].

والبنية الدرامية في قصائد دنقل تقوم على عناصر عديدة، مثل: الشخوص والأقنعة والحكاية، والأحداث والحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، والصراع والحبكة. وستعتمد الدراسة عنصر الصراع من بين هذه العناصر؛ كونه العنصر الذي يمثل جوهر العمل الدرامي، عليه ينبني، وبه يتوتر، ويوتر القارئ ويزيده متعة ووعياً. وهو القادر على شحن الشخصيات الدرامية بالفعل والحركة، إضافة إلى أن الصراع « ناتج عن ممارسة مباشرة للحياة، وتمثل لها »[4]، عدا عن أن حركة التطور الفني الصاعدة أساسها الصراع؛ « لأن التطور نتاج متناقضات متصارعة»[5].

---

(1) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 242.

(2) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 243 - 244.

(3) أبو مراد، فتحي، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2003 م، ص 242.

(4) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 244.

(5) الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، ص 275.

فأمل دنقل يخوض صراعاً مستمراً مع الواقع الذي يعيش فيه؛ ليكون موضوع نصه، ومن " ثُم هو في صراع مع التقاليد الفنية السابقة عليه والمعاصرة له، والتي هو مضطر إلى التعامل معها، دون أن يستسلم لها؛ نظراً لأنه يحمل رؤية جديـدة، ويريد توصيل شيء مختلف خاص به وليس مسبوقا إليه"(1). فالفكرة الصراعية كامنة في أعماقه، وتتشكل لديه ضمن عملية إبداعية تقوم بتفتيت تكلسات اللغة، وخلق لغة بديلة قادرة على إيجاد شكل جديد للقصيدة يكشف مواقفـه ورؤاه. « إنـه يخـوض صراعاً عنيفاً في كل لحظة من لحظات الإبداع، يتعدل فيها موقفه أو رؤيتـه التـي هي ذات جذور أيديولوجية كامنة قبل البدء في الكتابة، ولكنها تتعدل مرات ومرات ولا تكتمل إلا بانتهاء النص ذاته »(2).

1.3.2 الصراع(Conflict):

يمثل الصراع عنصراً مهماً في حركة الأحداث وتفاعلها، وعاملاً حاسماً فـي توفير الرغبة والتشويق في القراءة لدى المتلقي، كونه يقـوم علـى فكـرة التنـافر والتضاد، و« أخص ما يميز صور التقابل والتنافر والتضاد هو الصراع، والتجاذب والتوتر الناتج عن تناطح كتلتين أو نزعتين في الإنسانية »(3). وتكمن أهمية الصراع في قدرته على حمل « ثنائيات ضدية كالموت والحياة، والديمومة والثبات، والتحول والزوال، وكلها تتصل بالإنسان اتصالا وثيقا »(4). ومن خلاله تتكشف رؤى الشاعر، وتتضح مواقفه، ونتمكن من فهم مقاصده، واستجلاء أسلوبه في بناء قصائده، ومـن ثم الكشف عن أبعاد النص ودلالاته.

---

(1) البحراوي، سيد، في البحث عن لؤلؤة المستحيل،(دراسة لقصيدة أمل دنقل: مقابلة خاصـة مع ابن نوح)، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996م، ص26-27.

(2) البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص27.

(3) حشلاف،عثمان، التراث والتجديد في شعر السياب، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائـر، 1999م، ص 121.

(4) عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص 225.

والنص هو مسرح للصراع بين النصوص المختفية في نسيجه، ومـن خـلال بنيته الدرامية تمرر أشكال الصراع بين النـصوص المتداخلـة، فتبـرز ثنائيـات الحضور والغيـاب، والانبعـاث والمـوت، والحريـة والعبوديـة، والاستـسلام والتمرد...تتشعب وتتماسك، وتختفي وتظهر في نسيج النص؛ لتمثل القاعـدة التـي تُشيـد عليها القصيدة. ((ولأن واقعية الحياة الإنسانية تجعل الإنسان لا يعيش عالمـاً مغلقاً وقاصراً على الرغبات الفطرية والحاجات المباشـرة، فإنـه يعـيش أهـواءه وأحلامه في محيط من الانفعالات الخيالية تتجسد في الصراع المستمر بين الحقيقـة والخيال، أو بين الواقع والمثال عبر مستويات من الرموز متعددة))[1].

2.3.2 الموت والانبعاث:

تُعد فكرة الموت من أهم المواضيع التي أثارت خيال الإنسان، فقـد ارتبطـت هذه الفكرة بدورة الطبيعة المرتكز الأساس في الدين والأسطورة، كما أن الـصراع بين الآلهة في الميثولوجيا القديمة " كان صراعاً طقسياً بين السنة الجديدة، والـسنة القديمة، بين الصيف والشتاء، بين الحياة والموت، وبين المطر والجفـاف"[2]، ذلـك الصراع الذي نجد صداه في أساطير الشرق " كما يمثله الصراع بين حورس"و"ست" في مصر، وبين "بعل" و "يم" أو "موت" في كنعان"[3]، وقد جاءت محاولات الإنسان للاقتراب من فكرة الموت عبر " ابتكار مجموعة من الرموز عبرت عنها الأسطورة في القديم. وبدراسة ما أنتجه فكر الإنسان عبر العصور، نجد أن الموت لم يكن أبداً مرحلة نهائية من شأنها وضع حد لوجود فرد بجميع صوره، بل اعتبر دائماً بمثابـة عبور الإنسان لحالة أخرى من الوجود تختلف في كليتها عن حياتـه علـى الأرض))[4]. لقد آمن الإنسان البدائي بأن هناك حياة أخرى بعد الموت، لكنه يجهل ماهيتها،

---

(1) محمد، الحب عند رواد الشعر الجديد رموزه ودلالته، ص21.

(2) عزيز، كارم محمود، أساطير التوراة الكبرى وتراث الشرق الأدنى القـديم، دار الحـصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1999م، ص34.

(3) عزيز، أساطير التوراة الكبرى وتراث الشرق الأدنى القديم، ص34.

(4) عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص39.

ولعل موت الطبيعة الذي يتمثل بالجدب، وعدم قدرة الطبيعة على الإنبات في شهور معينة من دورتها، ومن ثَم عودة الطبيعة إلى الحياة في دورة الربيع، هو ما أوحى إليه بفكرة التجدد والميلاد. فموت الطبيعة وانبعاثها المتكرر « يعود إلى موت الإله – مهما كان اسمه – وإن عودة الحياة إليه تمثل عودة الخصب والنماء والتجدد؛ لأنه يملك القوة التي تتحكم في الحياة »[1].

وتتجلى الحركة الصراعية ضمن فلسفة الموت الانبعاث والتجدد في قصيدة دنقل « مراثي اليمامة « من ديوان » أقوال جديدة عن حرب البسوس ». إذ يقوم بإسقاط البعد الأسطوري على الواقع السياسي العربي من خلال الحكاية التراثية؛ لتجسيد فكرة موت المجد والكرامة العربية، ومحاولة بعثهما من جديد. وفي ذلك يقول[2]:

أبي ظَامِئٌ يا رِجال
أَرِيقُوا لُه الدم كي يرتَوِي
وصبوا لَه جرعةً جرعةً في الفُؤَادِ الذي يكْتَوي
عسى دمه المتَسرِبِ بين عروقِ النباتَاتِ،
بين الرمال..
يعود لَه قَطْرةً قَطْرة..
فَيعود لَه الزمن المنْطَوي

فقد توسلت اليمامة بالرجال؛ ليريقوا الدم إلى روح أبيها القتيل (كليب)؛ لاعتقاد « العرب ببقاء الروح وديمومتها بعد الموت، فإذا مات الإنسان، وغُيب جسده، فإن عظامه، أو جثته، أو دم دماغه، أو روحه، تنتصب طيراً « هامة » أو « صدى» وتبقى حية هائمة بين السماء والأرض »[3]، تصرخ قرب القتيل، لاتهدأ إلا عندما تُسقى بالدم، في إشارة إلى طقس النمو والتجدد، حيث تعود دورة الخصب في

(1) علي، الأسطورة في شعر السياب، ص190.

(2) دنقل، الأعمال الكاملة، ص 401.

(3) الديك، إحسان، الهامة والصدى، صدى الروح في الشعر الجاهلي، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية) المجلد 13، العدد 2، (1999م)، ص 651.

الأرض بعدما تشرب دم القتيل، كما هو الحال في أسطورة تموز أو أدونيس الـذي قتله خنزير بري فارتوت من دمائه الأرض، وأنبتت شقائق النعمان.

ويبرز هذا المعنى أيضاً في قصيدة « أقوال اليمامة» عندما تـرفض اليمامـة الصلح، وقبول الدية، وترى أن قلبها مثل الهامة أو الصدى ذلك الطائر الدموي الذي لا يرتوي إلا من الدم، دم أبيها الذي يتسرب على مهل فيخضر شيئاً فـشيئاً، فكـل قطرة دم تنزف من أبيها، هي مطر يخلق الأرض من جديد. غير أن الشاعر يخالف منطق أساطير الانبعاث والتجدد، التي تعيد الخصوبة والنمـاء والحيـاة لـلأرض، وينعطف بدلالة الفم والزهرة، حيث تطلع الأرض من كل بقعـة دم، فـم قرمـزي متعطش للدم، وزهرة شر، مما يشي بعدم اقتراب الأمن والسلام. يقول(1):

قَلْبي الذي يشْبِه الطائر الدموي الشريد ؟

***

هِي الشمس تِلْك التي تَطْلُع الآن ؟

أَم أَنها العين – عين القَتيل – التي تَتَأملُ شَاخِصة :

دمه يتَسرب شَيئاً فشَيئا..

ويخْضر شَيئاً فَشَيئا..

فَتَطْلُع مِن كُل بقْعةٍ دم : فَم قُرمزي..

وزهرةُ شَر..

وكَفان قَابضتان علَى مِنْجلٍ مِن حديد ؟

هِي الشمس ؟ أَم أَنها التاج ؟

هذا الذي يتَنقلُ فَوقَ الرؤوسِ إِلَى أَن يعود

إِلَى مفْرِق الفَارسِ العربي الشهيد ؟

وهكذا فإن الشخصية الدرامية المشحونة بالتوتر والعنفوان، تكشف عن استحالة إقامة سلام مع عدو غادر. ويكشف انحراف الدلالة عن عمق الصراع الـذي هـو ضمان لعمق النص وجوهره، و«مهما كانت صراعية الدلالة بمعنـاها وتراكبهـا،

(1) دنقل، الأعمال الكاملة، ص 396.

ينبغي أن تظل دلالة، أي قابلة للاتصال بين المرسل والمستقبل، كمـا أنهـا أيـضاً اجتماعية، أي نتاج للجماعة، وغايتها الوصول إليها من أجل تغييرها»[1].

ويوظف دنقل أسطورة « العنقاء » الطائر الذي لا يموت، وإنما يحترق وينبعث من رماده؛ للتعبير عن البعد الصراعي ضمن جدلية الحياة والمـ ـ ـوت في قصيدة « مراثي اليمامة »، للدلالة على أن (كليب) رمز المجد العربي لا يموت، بل يعود للحياة من جديد من خلال ابنه الهجرس وريث الدم. يقول[2]:

قِفُوا يا شَباب !

لِمن جاء مِن رحِمِ الغَيب،

خَاض بساقَيهِ في بِركَةِ الدمِ

لَم يتَنَاثَر عليهِ الرشَاشُ،

ولَم تَبد شَائبةً في الثياب !

قِفُوا للهلال الذي يستَدير..

ليصبِح هالاتِ نُورٍ علَى كُل وجهٍ وباب !

قِفُوا يا شَباب !

كُليب يعود..

كَعنْقَاء قَد أَحرقَتْ ريشَها

لتَظَل الحقيقَةُ أَبهى..

وتَرجِع حلتُها – في سنَا الشمسِ.. أَزهى..

وتُفْرد أَجنِحةُ الغَدِ..

فَوقَ مدائن تَنْهض مِن ذِكْرياتِ الخَراب !!

ويأتي هذا المقطع الشعري على لسان الشخصية الدرامية (اليمامة) التي ترفض فكرة موت أبيها؛ لأن الله لم يخلقه ليموت غدراً. ويبدو أن شخصية اليمامـة التـي تعيش صراع الموت والحياة، تؤمن بأن الموت إنما هو ولادة جديـدة، « لأن السمة الدالة المتجددة على وجوه الأبطال الموتى والأحياء منهم، لا تحمـل شـهادة هـذا

---

(1) البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص29.

(2) دنقل، الأعمال الكاملة، ص 406-407.

العصر، بل كل العصور، وكل الحضارات »[1]. وبذلك فإن (دنقل) يؤسطر شخصية كليب بصوت اليمامة؛ ليغدو بطلاً أسطورياً، ورمزاً آخـر مـن رمـوز الانبعـاث والتجدد. وموته الفيزيائي لا يعني « أن دوره قد انتهى على مدى التـاريخ، ولكـن الموت يعني الولادة الحقيقية على مدى التاريخ »[2].

ويذيب دنقل أسطورة أوزيريس في جسد النص، في قصيدة « أشياء تحدث في الليل»: للتعبير عن ثنائية الموت والحياة، فيكتفي بالإشارة إلى مضمـون الأسطورة، حيث يرتبط حضور أوزوريس بقرص الشمس، ودورة الربيع والخضرة والتجـدد، فـ« منذ الأزمنة المبكرة يظهر الإله أوزيريس إلى جانب إيزيس أخاً أو زوجـاً أو ابناً، وشريكاً في خصائص الخصب، وإلهاً أسيراً لدورة القمح والإنبـات»[3]، ودمـه الأحمر يروي الأرض فتتحول إلى اللون الأخضر، فهو نصير الجياع، «علم النـاس كيفية صناعة الأدوات الزراعية، واستعمالها في استنبات القمح والشعير»[4]. يغيـب في عالم الموتى، ثُم يبعثُ من جديد مع دورة الربيع على الأرض، وعندما يغيب في العالم الأسفل، فإنه يهبط «ليغدو سيداً له، حاكماً وقاضياً في مملكة المـوتى. بينمـا يتابع ابنه من إيزيس "حورس " مقارعة عمه "ست"، ويستمر صراع القوتين: قـوة النور والخير، وقوة الظلام والشر»[5]. يقول[6]:

والدم كان ساخِنَاً يلوثُ القُضبان

هذا دمُ الشمسِ التي ستُشْرِقُ، الشمسِ التي ستَغْرِب،

الشمسِ التي تأكُلُها الديدان !

دم القَتيل أَحمر اللَون،

دم القَتيل أَخْضر الشعاعْ

(1) البياتي، تجربتي الشعرية، ص43.

(2) البياتي، تجربتي الشعرية، ص42.

(3) السواح، لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ص320.

(4) السواح، لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ص320.

(5) المرجع نفسه، ص321.

(6) دنقل، الأعمال الكاملة، ص195 – 196.

خَيطٌ عليهِ تُنْشَر الدموع.. كي تَجِف في أشِعةِ الصبحِ
وكان وجهه النبيلُ مصحفاً عليهِ يقْسِم الجِياع
وكانَتْ الذراعُ..
فَارعةً، كأن مِحراثاً يشُق الأرضَ!
ضامِرةً.. كَبِذْرِةِ القَمحِ
ضامِرةً كالسنةِ الأُولى التي تَنْبتُ في فَمِ الرضيع!

ويوظف أمل دنقل أسطورة عروس النيل في قصيدته (ميتة عصرية)،عبر صراع داخلي يتموضع حول ثنائية الموت والحياة، مؤكداً أن تحقق فعل الإخصاب يتطلب التضحية والفداء. وقد عرف هذا الطقس في مصر القديمة، حيث كان المصريون القدماء يقدمون أجمل فتياتهم فدية للنهر[1]، لكي يفيض بخيره وعطائه. وهذا الطقس يذكر بصرخات التفجع على الإله القتيل أدونيس الذي خصب الأرض بدمه، فأنبتت شقائق النعمان، « وفي هذا بقية من المعتقد القديم، بأن هذه الوردة قد نبتت من دم أدونيس القتيل بعد تخصيبه لتربة الأرض، فهي تحمل لون دمه إلى الأبد »[2]. وهذه الوردة تندفع من باطن الأرض في كل مكان من أمكنة الشرق مع بشائر فصل الربيع، فالنيل الذي كان يضاجع العذارى، يحب الدم؛ ليقوم بفعل الخصوبة والإنبات. وعروسه التي قُدمت قرباناً له تتحول إلى سنابل وأزهار. يقول[3]:

- النيلُ !
أين يا تُرى سمِعتُ عنْه قبلَ اليوم ؟ !
أليس ذَاك الذي..
كان يضاجِعُ العذَارى ! ؟
ويحِب الدم ! ؟

(1) ينظر، أمين، أحمد، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2013م، ص 383.
(2) السواح، لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ص304.
(3) دنقل، الأعمال الكاملة،ص252.

ويتكرر هذا المعنى عند دنقل في قصيدته « من مذكرات المتنبي »؛ للتعبير عن صراعه الداخلي متقنعاً بشخصية المتنبي عندما كان في مصر، للدلالة على أن واقع اليوم، لايختلف كثيراً عن واقع الأمس، إن لم يكن واقع الأمس أفضل حـالاً. فقـد نامت نواطير مصر عن ثعالبها ولم تزل تنام عن عساكرها. إنه يبحث عن خلاص هذا الواقع من أيدي المتآمرين على أوطانهم مثل كافور، عبر المزج بين أكثر مـن مرجعية؛ لإيمانه بوحدة الثقافة الإنسانية، فيستحضر رموزاً قديمة ارتبطت بـدلالات سلبية، « تَحمِلُ المدلولات نفسها في هذا العصر »[1]، فيربط فيضان النيل بالقربـان الذي يقدم إليه؛ لإيمانه بأن عودة الحياة والتجـدد والنماء، لا تنجم إلا عن فعـل التضحية، أو الفداء، وذلك الأمر يتطلب فعلاً بطولياً يراقُ فيـــه دم جديد ينهض بعبء تحويل الجدب إلى خصوبة ونماء.يقول[2]:

نَاديتُ : يا نيلُ هلْ تَجري المِياه دماً

لِكي تَفيض، ويصحو الأهلُ إن نُودوا ؟

" عيد بأيةِ حالٍ عدتَ يا عيد "

3.3.2 الحضور والغياب:

يرتبط الصراع الدرامي بثنائية الحضور والغياب الذي يتجلى فـي أسـطورة بنيلوب وأوديسيوس في قصيدة « بطاقة كانت هنا ». وتُعد هذه الثنائية شـكلاً مـن أشكال التفكير الإنساني الذي يعكس طبيعة العلاقة بين الأنا والآخر. ولعل حـضور هذه الثنائية في النص الشعري يوضح جدلية الحضور والغياب في المنْجز الـشعري على مستوى البنية والدلالة. حيث تنهض هذه الثنائية بتفجير طاقات الصراع داخـل القصيدة عبر وسيط يتمثل بالرؤيا التي يتَعين على الشاعر إيصالها للمتلقي، وبـذلك تتكشف الدلالة الغائبة عبر قطبي الحضور والغياب من خلال الرموز والإشـارات المبثوثة في ثنايا النص. وفي هذه القصيدة يخالف دنقل ما تواضع عليه كثيـر مـن الشعراء في توظيفهم لهذه الأسطورة، فقد عمد كثير منهم إلى جعل بنيلوب القطـب

---

(1) الرواشدة، مغاني النص، ص26. وينظر، الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 89، 94، 98.

(2) دنقل، الأعمال الكاملة،ص 223.

الذي يمثل الحضور، بوصفها المدرك الحسي، بينما يمثل عـوليس أو أوديـسيوس المدرك المعنوي / البطولة الغائبة. أما عند دنقل فإن عوليس / الشاعر، يمثل قطب الحضور، بينما تمثل بنيلوب قطب الغياب/ الحب المفقود/الحبيبة المخْلِصة. يقول(1):

" بنلوب "أين أنْتِ يا حبيبتي الحزينَة ؟

صيفان ملْحِدان في مخَاطِرِ الأمواجِ

كقَبضةٍ مِن العفُونَةِ..

أعود، كي يغْتَسِلَ الحنين في بحيرةِ اللهيب

لكِنما " بنلوب "

بِطَاقَةٌ كَانَتْ هنَا !

ووحشَةٌ غَريبةٌ، وثُقْب بابٍ لم يعد يضيء !

وعنْكبوتٌ قَد أتَم – فَوقَ ركْنِهِ – نَسيجه الصوفي !

لَقَد أتَم العنْكبوتُ ما بدأتُ في انْتظَارِكِ الوفي !

ويبدو أن (دنقل) يخالف منطق الأسطورة أيضاً من حيث الدلالة، فقـد تكلـل انتظار بنيلوب الذي استمر أكثر من عشر سنوات، بعودة عوليس، فكانـت بنيلـوب رمزاً للمرأة الوفية التي طال انتظارها على الرغم من كثرة الخاطبين الذين رفضتهم جميعاً متعللة بالانتهاء من صنع نسيج الصوف. أما لدى دنقل الذي يتحدث بـصوت عوليس، فإن الأمل بلقاء الحبيبة أو عودتها يبدو بعيداً، ومجيء لفظ العنكبوت فـي نهاية المقطع الشعري يدل على ضعف خيوط التواصل، وفقدان الأمل مـن عـودة الحبيبة بنيلوب على الرغم من انتظاره الوفي لعودتها. فهو يعلـل غيابـه برحلـة العذاب، وما لقي من الصعاب والأهوال، فقد نجا من الموت الذي حل بـ « سـدوم» مدينة الخراب التي خسفها الله بسبب ما اقترفه أهلها من مفاسد، وقد تملكـه شـوق عارم، وحنين ملتهب في سبيل الوصول إليها. لكن شوقه يرتطم بواقع تختلف فيـه بنيلوب الأسطورة عن بنيلوب الواقع الذي تقل فيه فرص وجود الحبيبة المخلـصة.

(1) دنقل، الأعمال الكاملة، ص176- 177.

على الرغم من امتلاك الشاعر/ عوليس سجايا البطل الأسطوري في عالم الواقـع. يقول[1]:

حبيبتي : لَقَد نَجوتُ مِن " سدوم "
طِفْلُكِ آتٍ مِن مدينَةِ الخَراب
الموتُ ما يزالُ مقْعِياً على الأبواب
الخَاطِئون..
هم الذين يرحلُون
في هذِه القَافِلَةِ المسدودةِ الدروب
سدى.. سدى
تَراجعتْ في أُذُني رِحلَةُ الصدى
واساقَطَ الرماد مِن لُفَافَتي

4.3.2 الاستسلام والتمرد:

الاستسلام والتمرد ثنائية تقوم على التناقض الذي يحقق توتراً فنياً يكشف عـن الحركة الدرامية في النص الشعري، وتبرز هذه المعادلة في قصيدة دنقل « مقابلـة خاصة مع ابن نوح »، إذ شكلت الشخصية الدرامية المتمثلة بـابن نـوح الجانـب الصراعي في قصة الطوفان التي عرفت في الأسطورة البابلية (جلجامش). ويبدو أن أوجه الشبه الكثيرة بين رواية الطوفان في ملحمة جلجامش وبين روايـة التـوراة، ترجح الاعتقاد بأن كلتا الروايتين تعود إلى قصة واحدة[2]، وأن أحداث هذه القـصة «وقعت في العراق القديم، ولاسيما في القسم الجنوبي منه..وأن زمنها يرجـع إلـى نهاية العهد المسمى في تاريخ حضارة وادي الرافدين باسم جمدة نصر (في حـدود 3200 ق. م)، وإلى أوائل العصر الحضاري المسمى بعصر فجر الـسلالات (فـي

---

(1) دنقل، الأعمال الكاملة،ص 178.

(2) ينظر، باقر، ملحمة كلكامش، ص15. والكتاب المقدس، العهـد القـديم، سـفر التكـوين، الأصحاح السادس، ص77، والسابع، ص77-80، والثامن، ص80-81، والتاسع، ص81-82.

حدود بداية الألف الثالث ق. م))[1]، إضافة إلى ورودها في القرآن الكريم[2]. ((وقـد اعتنت الأساطير، والنصوص التي اعتمدت عليها، عناية خاصة))[3] بدلالة الطوفان، ((حيث يعتبر رمزاً واضحاً لبداية الحياة على الأرض، أو تشكل العالم من الـسديم، فدلالته هي دلالة الإنبات والتجديد))[4]، غير أن أمل دنقل ((استخدم الطوفان في دلالة عكسية هي دلالة التحطيم والتخريب))[5]. ويظهر ذلك من خلال الحركة الدرامية في القصيدة التي تقوم على بناء مركب، تتجاذبه نزعتان صراعيتان:

((إحداهما كبيرة تشمل القصيدة ككل، ويمثلها نقيضان الطوفان / الوطن))[6].أما النزعة الدرامية الأخرى: فهي التي أحدثت التوتر الدرامي في القصيدة، وقامت على قطبي الصراع بين الفرار/ الاستسلام، والصمود / التمرد، فـي وجـه الطوفـان، والقطب الأخير من الصراع يمثله ابن نوح ومن معه من شباب المدينة حين رفض دعوة أبيه للنجاة من الغرق، بسبب ما أحدثه الطوفـان من غرق للمدينـة، ويتبنـى دنقل موقف ابن نوح الذي يرفض الفرار من وطنه، وإن كلفه هول الكارثة حياتـه ثمناً لها. يقول[7]:

صاح بي سيد الفُلْكِ – قَبلَ حلُول

السكينَه:

" انْجُ مِن بلَدٍ.. لَم تَعد فيهِ روح "

قُلْتُ :

طُوبى لمن طُعِموا خُبزه..

---

(1) باقر، ملحمة كلكامش، ص15.

(2) سورة الشعراء، الآيتان 119- 120. وسـورة نـوح : الآيـات مـن 1- 28. وسـورة العنكبوت: الآية 14. وسورة هود: الآية 38. وسورة الأعراف: الآية 64. وسـورة يونس: الآية 73.

(3) البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص147.

(4) البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص147.

(5) المرجع نفسه، ص147.

(6) البحراوي،سيد،في البحث عن لؤلؤة المستحيل،ص51.

(7) دنقل، الأعمال الكاملة، ص 457- 458 .

في الزمان الحسن

وأداروا له الظهر

يوم المِحن !

ولنَا المجد – نَحن الذين وقَفْنا

(وقَد طَمس اللهُ أَسماءنا !)

نتَحدى الدمار..

ونأْوي إِلى جبلٍ لا يموتُ

(يسمونَه الشعب !)

نأْبى الفِرار..

ونأْبى النزوح !

ومقابل هذا الموقف هناك موقف صراعي آخـر، يتمثـل بقطـب الفـرار/ الاستسلام، تَحدد من خلال موقف الطبقة الحاكمة المترفـة وأعوانهـا. أو الطبقـة الرأسمالية وخدمها وتابعيها. الحكماء / المغنون / سائس خيل الأمير / المرابـون / قاضي القضاة/ راقصة المعبد /جباة الضرائب.. الذين سخر الشاعر مـن مـوقفهم الجبان في عدم قدرتهم على الاستمرار في مواجهة المصير. ويبدو أن هذا التقابـل بين ابن نوح والشباب الذين يمثلون الشعب في مواجهة الطغمة الحاكمة، أو السلطة الغاشمة هو صراع طبقي بين حكام يتخلـون عـن الـوطن عنـد أول مواجهـة، ومحكومين يتمسكون بالوطن ويقبضون على جمر الثبات[1]. يقول[2]:

ها هم ((الحكماء " يفرون نَحو السفينَة

المغَنُون – سائس خَيل الأَمير – المرابون –

قَاضِي القُضاةِ

(.. ومملُوكُه !) –

حامِلُ السيفِ – راقِصةُ المعبدِ

(ابتَهجتْ عنْدما انْتَشَاتْ شَعرها المستَعار)

---

(1) ينظر، الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص 111.

(2) دنقل، الأعمال الكاملة، ص456- 457.

جباةُ الضرائبِ – مستَوردو شَحنَاتِ السلاحِ –

عشيقُ الأميرةِ في سمتهِ الأُنْثَوي الصبوح !

ها هم الجبنَاء يفرون نَحو السفينَةِ

بينَما كُنْتُ

وكان شَباب المدينَةِ

يلْجِمون جواد المياهِ الجموح

ينْقُلُون المِياه علَى الكَتفَين

ويستَبقُون الزمن

يبتَنُون سدود الحِجارةِ

علهم ينْقذُون مِهاد الصبا والحضارةِ

علهم ينْقذُون.. الوطَن !

5.3.2 الحرية والعبودية:

يوظف أمل دنقل هذه الثنائية بالاعتماد على الرمز والأسطورة و« استثمار النص القديم، أو التجربة التراثية محاوراً إياها، ومحاولاً استنطاقها؛ للتعبير عن الهم الجديد الذي يحمله النص الشعري »[1]، من خلال رموز ارتبطت بهذا البعد، ومن بين هذه الرموز سبارتاكوس قائد ثورة العبيد الذي استنهض همم شعبه في مواجهة العبودية إبان العهد الروماني، الرمز الذي قدم نفسه قرباناً من أجل حرية أبناء جلدته. ويعمد دنقل في قصيدة « كلمات سبارتاكوس الأخيرة» إلى إقامة صراع درامي بين قطبي الحرية والعبودية، فاختار شخصية سبارتاكوس التي تُمثل قيم الحرية في مجابهة دعاة العبودية، وأعداء الحرية من أباطرة الرومان الذين لا يعرفون غير القوة والبطش والجبروت، « فقصة الحرية تبدأ مع الإنسان، وستظل قضيته ما دام هناك حكام طغاة وشعوب مستعبدة »[2]. يقول[3]:

---

(1) الرواشدة، مغاني النص، ص 37 – 38.

(2) أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص166.

(3) دنقل، الأعمال الكاملة، ص123.

المجد للشيطان.. معبود الرياحْ
من قالَ " لا " في وجهِ من قالُوا " نَعم "
من علم الإنْسان تَمزيقَ العدم
من قالَ " لا ".. فلَم يمتْ،
وظَل روحاً عبقَريةَ الألَم !

وفي هذا المقطع الشعري، ينحرف دنقل بدلالة المجد، فهو لله كما جـاء فـي الكتاب المقدس / العهد الجديد « المجد لله في العلى، والسلام في الأرض، للنّاس أهل رضاه »[1]، غير أن (دنقل) يرى في الشيطان وجه التمرد والرفض الأزلـي. فهـو رمز العصيان الأول، عندما عارض أمر ربه في السجود لآدم، كما جاء في التنزيل « وإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسجدوا لِآدم فَسجدوا إِلَّا إِبلِيس كَان مِن الْجِنّ فَفَسقَ عن أَمرِ ربِّهِ.. »[2]. وبذلك فقد ورثَ إبليس/ الشيطان الخُلود المصحوب بـالألم بعـد طـرده مـن السماء، وأصبح وسواساً لأبناء آدم الذين يعجزون عن تحقيق مـا يـصبون إليـه، والبعض منهم يبيعون أرواحهم للشيطان، ويبرمون العقود معه؛ عند عجـزهم عـن تحقيق طموحاتهم الفردية؛ لاعتقادهم أن الشيطان قد اطلع على أسرار الحياة. ويبدو أن (دنقل) قد استلهم هذه الفكرة من أسطورة « فاوسـت »[3]، النمـوذج الإنـساني

(1) الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل لوقا 2، الأصحاح الثاني، ص194-195.
(2) سورة الكهف: الآية 50.
(3) أسطورة فارست (فاوستوس): أسطورة من الأدب الشعبي الألماني تروي حكايـة رجـل اسمه فاوست وصف بأنه مشعوذ وزنديق، وتروى عنه أخبار وخوارق وأعاجيب،ادعى أن بإمكانه أن يكرر معجزات المسيح، كان واسع العلم والمعرفة وأستاذا في اللاهوت، غير أنه لم يكن راضيا عن محدودية علمه ومعرفته، فقرر أن يعقد صفقة مع الشيطان، وأن يتحالف معه، بمنح نفسه له،مقابل تزويده بالمعارف غير المحدودة التي لا يستطيع البشر الوصـول إليها،حاول أحد الرهبان إقناعه بتغيير نمط حياته غير أنه تمسك بعقد وقعه بدمـه، وكفـر بموجبه بالله ووثق بالشيطان، وليس بوسعه أن يتخلى عنه. وبذلك فقد حقق رغباته بعـدما أسلم نفسه للشيطان؛ لإيمانه بأن الشيطان هو تجسيد لفكرة التكبر والتمرد والعصيان لأوامر الله، فهو يجد في نفسه شأنا عاليا يفترض فيه أن يعامله البشر كإله. أصبحت هذه الأسطورة تجسيداً لفكرة المعصية حين يهب الإنسان نفسه للشيطان ويتنازل عن أخلاقه ونزاهته مقابل

الساعي إلى القوة والعظمة، بوسائل خارجة عن الطبيعة[1]، بعدما أحس بأن التضحية أصبحت فعلاً فردياً يتطلب روحاً شيطانية غير عاجزة عن تحقيق آمالها وأحلامها، أو فعلاً شيطانياً ينجح في تحقيق الثورة التي عجز فكر الجماعة عن الوصول إليها. وبالتالي فإن هذا الصراع هو صراع بين البشر أنفسهم، بين الحرية الفردية والضمير الجمعي، أو بين إرادة الإنسان الشخصية، والضمير الجمعي القاهر المتحكم[2]. يقول[3]:

يا إخْوتي الذين يعبرون في الميدان مطْرقين

منْحدِرين في نِهايةِ المساء

في شَارعِ الإِسكَنْدرِ الأكْبر :

لا تَخْجلُوا.. ولتَرفَعوا عيونَكُم إلي

لأنكُم معلقُون جانبي.. علَى مشَانِقِ القَيصر

فَلْتَرفَعوا عيونَكُم إلي

لُربما.. إذَا التَقَتْ عيونُكُم بالموتِ في عينَي :

يبتَسِم الفَنَاء داخِلي.. لأنكُم رفَعتُم رأْسكُم.. مرة !

وفي القصيدة نفسها يستحضر دنقل أسطورة « سيزيف » رمز المعاناة، والعذاب الأبدي، ويعمد إلى توظيفها على نحو يخالف منطق الأسطورة؛ استجابة لفكرة التمرد والثورة، وكسر قيود العبودية، والتطلع إلى الحرية، فسيزيف لدى دنقل هو

تحقيق المكاسب والحصول على الشهرة والمعرفة والنجاح والنفوذ. ومثلت (الصفقة الفاوستية) أساسا لأعمال أدبية وفنية وسينمائية عالمية ناجحة مثل:"مسرحية فاوست " للكاتب الألماني غوته، و " التاريخ المأساوي للدكتور فاوست " للكاتب الإنجليزي كريستوفر مارلو. ينظر، دابيزيس، أندره، أسطورة فاوست، ترجمة: خليل شطا، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982م، ص3-15.

(1) ينظر، جيته، (فاوست)، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط2، 2007م، ص 7.

(2) ينظر، البحراوي، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر، ج1، ص52.

(3) دنقل، الأعمال الكاملة، ص 123 – 124.

سبارتاكوس الذي لا يستسلم للعذاب، وإنما يتمرد عليه، وعلى من أذاقوه إياه؛ لأنه شاء لنفسه أن يتحرر، ويضع عن أكتافه الصخرة؛ ليحملها العبيد وأبناؤهم الذين رضوا العيش في مخادع العبودية والقهر والإذلال. يقول(1):

" سيزيفُ " لَم تَعد علَى أَكْتَافِهِ الصخْرةْ

يحمِلُها الذين يولَدون في مخَادِعِ الرقيقْ

والبحر.. كالصحراء.. لا يروي العطَشْ

لأن من يقُولُ " لا " لا يرتَوي إلا مِن الدموعْ !

.. فَلْتَرفَعوا عيونَكُم للثائر المشْنُوقْ

فَسوفَ تَنْتَهون مِثْلَه.. غَداً

وقَبلُوا زوجاتِكُم.. هنَا.. علَى قَارعةِ الطريقْ

فَسوفَ تَنْتَهون ها هنَا.. غَداً

فالانْحنَاء مر

والعنْكبوتُ فَوقَ أَعنَاقِ الرجال ينْسج الردى

فالثائر ليس وحده معلقاً على المشانق، وإنما هي شبكة الموت التي ينسجها العنكبوت حول أعناق الرجال، فيصل حد السخرية عند دنقل إلى موت الرجال الذين تجرؤوا على رفع عيونهم لرؤية الثائر المشنوق، ولم يستجيبوا لاستمرارية الانحناء برؤوسهم وعيونهم. وكأنهم بهذا الفعل قد تمردوا على حكم الطغاة. ثُم إن الشاعر / سبارتاكوس، يعتنق مبدأ كرامة الإنسان، ويؤمن بفكرة التمرد والثورة، فالانحناء مر، وغير مقبول للرجال، إلا على مشانق الحرية والفجر الجديد.يقول(2):

معلقٌ أَنَا علَى مشَانق الصباح

وجبهتي – بالموتِ – محنيةْ !

لأَنَني لَم أَحنِها.. حيةْ !

وبعد، فإن أمل دنقل يمتلك دعوة جادة إلى التحرير والتغيير، واستطاع إيجاد الأدوات التي تساعد في تكوين بنية درامية لقصائده، فاعتمد آلية الصراع؛ لتشكيل

---

(1) دنقل، الأعمال الكاملة،ص 124.

(2) دنقل، الأعمال الكاملة، ص 123.

الحدث الدرامي الذي هو صراع بين ثنائيات متناقضة، دافعه الحلم بتغيير هذا الواقع المضطرب، وإيجاد واقع بديل أفضل حالاً، ولو كان في الحلم أو على الورق. حيث يغدو الفضاء التخييلي في القصيدة، رمزاً لفضاء سياسي يدين السلطة المستبدة ويعريها. فوظف الحكاية والأسطورة والرمز لما تحويه من عمق وخصوصية في دلالاتها، هاجسه في ذلك إحداث شكل من الصراع الدرامي يقوم على ((الجمع بين الشيء ونقيضه في سياق واحد متسق.. والتعبير عن صراع عميق وقديم على المستوى الكوني، القائم على التناقض والخلاف))[1]. فشكلت قصائده وسيلة للرفض والاحتجاج ضد قبح السياسة، وفساد العلاقات، والرؤى في هذا الواقع المظلم.

---

(1) الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 8.

الفصل الثالث

تَحولات الدلالة الشعرية

ثَمةَ تحولات طَرَأتْ على بنْية القَصيدة العربية الحديثة، أدت إلى خَلخَلةِ هيكلها الموروث، فأصبح لكُل قصيدة شَكْلُها الجديد. لاسيما بعدما أفادت من معطيات الحداثَة في تَغْيير طَريقَة بنائها، فقد اشْتَغَلت " من أجل تشْكيل بنيتها تشكيلاً مغايراً يناسِب حساسيتها، على مصادر حديثَة يمكنُها رفْد هذه العملية بطاقاتٍ عميقَة، تُسفِر عن تَوفير آلياتٍ مضافَة تَعتمِدها اللغَة في إظهار منْطِقها الشعري الكاشِف"[1]. وقد تَمتْ معالَجةُ هذه التحولات على مستوى البنْية في الفصل السابق، غَير أن التحول في بِنْية القَصيدة يؤدي بالضرورة إلى تَحولات في الدلالة الشعرية فيما يتعلقُ بالبعد الأُسطوري، فَحين تَخْرج القَصيدةُ عن بِنْيتها التقْليدية، فإنه من المحتم أن تَخْضع الدلالَةُ لمنْطق التحول والتَغْيير، وهذا الأمر يتَطلب مِن المتلقي امتلاك أدواتٍ نَقْدية لفَك مغاليق الشّفْرة الدلالية الجديدة.

ولَعل تَعالي الخِطاب الشعري على الأَفْكار العربية السائدة، قَاد إلى البحثِ عن مضامين جديدة، تَرفُض الواقِع، وتَستَجيب للقيم الإنْسانية، المتَمثلَة بالبحثِ عن الحرية والتحرر والعدل والمساواة والتقدم.. من خِلال إيديولوجيات سعتْ إلى تَمرير هذه المضامين بصورة خَفية؛ للانفِلات من واقعٍ يفْتَقد العدلَ والمساواةَ، ويسوده القَمع والظلم والطغْيان والاستلاب، ومصادرة الحريات... فَكان أن لَجأ الخِطَاب الشعري إلى الاحتِماء والاختِفَاء خَلفَ هذا الواقِع،في محاولة للبحثِ عن طُرقٍ أُخْرى؛ لاكتشَافِ الذاتِ والعالَم والكَون. إضافَة إلى " العامِل الثقافي والمعرفي وما فيه من بعد فِكْري وفلسفي ومِيتافيزيقي وصوفي وأُسطُوري؛ فقد تَشَبع الشاعِر العربي الحداثي بمضامين هذه الأبعاد ومقُولاتها إلى درجة تَوظيفِها شِعرياً، أو بالأحرى تَوظيفها فِكْرياً بطَريقَة شِعرية، فَأحدثَ هذا إبهاماً ولبساً دلالياً"[2]. الأمر الذي أوجد

---

(1) عبيد، رؤيا الحداثة الشعرية، ص234.

(2) القعود،عبدالرحمن محمد، الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (279)، مارس، 2002م، ص378.

إشكالية في الخطاب الشعري، تمثلت في تلقيه وتأويله، استجابةً للشروط التي فرضها الواقع العربي، والثورة ضد المأزق الحضاري الراهن، والسعي لخلق بديلٍ لمستقبل أفضل. ولذلك فإن" مسألة الوضوح والغموض ليست متأتية عن القصيدة الصعبة، أو الأثر الفني الصعب، بقدر ما هي متأتية عن موقفٍ شعري إيديولوجي"(1)، أو فكري أو فلسفي أو حضاري.

وضمن هذا الواقع الجديد للشعر، فقد تميزتْ تجارب الشعراء، وأحدثَ المسار التطوري في شعرهم إشكالية لدى المتلقي الذي أصبح يعاني من انهيار المشترك الثقافي بينَه وبين الشاعر. ولعل ما رافقَ هذه التجارب"من تحولات سياسية واجتماعية على المستوى العربي عامة.. استدعتْ تلك التحوُلات على نَحوٍ خَفي من الشاعر أن يغير أدواتِه التعبيرية، ولُغَته الشعرية؛ لتنْسجم وتلك المراحل التي من أبرز ملامِحها غُموض الواقِع، ومجهولية التصورات "(2). فلم يعد من السهل على القَارئ " أن يحول تلقيه إلى وعي نَقْدي أو فعال "(3)، لاسيما أن مِثْلَ هذه القُدرة تتطلب ثقافَةً واسِعةً، ليس بوسع الشاعر تَمريرها للمتلقي الذي يرتَهن وعيه بالنظام الثقافي السائد،" لذلك لا يمكن في ظروف الحياة العربية الراهنَة، الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، أن تتوفر إلا لجمهور.. يدرك بتربيتِه وثقافَته وانهماكاتِه معنى الفاعِلية الشعرية ودورها، ويقدر، تبعاً لذلك أن يتَجاوز دلالة اللغَة الشعرية العادية المعممة، إلى الدلالة الإيحائية أو الرمزية "(4).

ومقابل ذلك فقد اتسعت ثقافَة الشاعر، وازدادتْ معارفُه باطلاعه على تجارب الأمم والشعوب وأفكارها وثقافاتها، فضلاً عن تُراث أُمته وفكْرها، وأدى انفتاحه على الآخَر إلى تَلاقُحٍ حضاري أغْنى أفكاره ورؤاه، حين أفاد من تَجارب الشعراء والأدباء من ثَقَافاتٍ أُخْرى. فامتَلك مخْزوناً ثقافيا متداخلاً وعميقاً " وصار أمام نَهرٍ

---

(1) أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط6، 2005م، ص17.

(2) الرواشدة، الغموض وأثره في تلقي النص الشعري،(دراسة في شعر محمود درويش) ص376.

(3) أدونيس، زمن الشعر، ص23.

(4) أدونيس، زمن الشعر، ص23.

معرفي متدفق، متعدد المنابِع، متلون الروافِد، يختلطُ فيه العِلمي والخرافي والتاريخي والأُسطوري والديني والفلسفي وكل ألوان معارفِ العصر "[1]. ومِما أَصاب المتلقي بالحيرة وزاد صعوبةَ التلقي لديه، هو لُجوء الشاعر إلى تَوظيف الرمز والأُسطورة في شِعره، فانطلقَ يمارس حقه في البحثِ والغَوصِ والتجلي، ما أَدى إلى اتساعِ هوة الوصول إلى المتلقي الذي شَعر بحالةٍ من الاغْتراب، والقَطيعة أحياناً، بوصفِ هذا الشعر مغترباً عن ثقافَته فابتَعد عن شَرائحِ العامة، واقترب من شَرائحِ النخْبة.ويبدو أَن غُموض الواقع، وضبابية المستَقبل، وتِيه الذات مِن العوامِل التي قادتْ إلى البحثِ عن خِطابٍ موازٍ لغُموضِ الذات فَوجدتْ ضالتَها في الرمز والأُسطُورة التي هي سِمةٌ من السمات الدالةِ على الغُموضِ. وبذلك فقَد فَتحتْ الأُسطُورة إلى جانبِ الرمزِ المجالَ واسعاً أمام تَعددية المعنى، والانفتاح الدلالي وتَنوعه، وتَركتْ للشاعر مِساحة كافية لتَشْكيل أَحلامِه ورؤاه. الأمر الذي أَسهم في ظُهور ظاهرة الغُموض الناشئة في بعضِ جوانبها "عن اختلافِ دلالي لبعض الألفَاظ "[2] في الشعر الحداثي، ما أدى إلى خَلق صِراعٍ بين منظُومة العناصِر المجازية المبتَكرة بِفعل التّقنيات الحديثَة في المنْجز الشعري، ومنظُومة العناصر الوجدانية ذَاتِ المنْحى الغنائي القَريب من الذائقة العربية،" بوصفَ أَن ذاتَ المتلقي العربي بفعل استئناسِها لنسخَةٍ نصيةٍ واحدة، واعتيادِها على تَسلم هذه النسخَة بإمكاناتٍ نَمطية واحِدة مألوفَة، أَصبحتْ ذاتَ تَركيبةٍ انفعالية عاطفية تجنح فِطرياً نَحو العناصِر الغنائية الأولية في أَشْكال الفُنُون، وتتَعاطفُ عادةً مع الشكْل أو النص الذي يخاطب منطقة الوجدان "[3]. غير أَن الغُموض يوجد في جذُور الشعر نَفسِه وهو "ملمح لازم للشعر"[4] إِن لم يصلْ إلى حدودِ الإبهام والتعمية، ويتجاوزحدود الفَهم السليم. إِذْ يغْدو الشعر مجموعةً من

---

(1) القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص24.

(2) الكراعين، أحمد نعيم، علم الدلالة بين النظر والتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993م، ص16.

(3) عبيد، رؤيا الحداثة الشعرية، ص16.

(4) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م، ص51.

الرموز والألغاز والطلاسم التي يستَحيلُ حتى على الناقِدِ المتمرسِ والباحِثِ المتبصر فَكّ شفْراته.

لقد مثلتْ الأُسطُورة الملاذَ الآمِن للشعراء، و"صارتْ الأساطير مصدراً خصباً للأدب شعره ونثره. وفي شِعرِ الحداثَة العربية المعاصِرة نَجِد مجـالَ الأُسـطُورة تياراً، أو منْهجاً واضحاً سلَكه شُعراؤها بطرقٍ مختلفَة، وأَوعاء مخْتـلفَة، وأَهـدافَ مخْتلِفة، مستفيدين مِما فِيه من أبعادٍ فَنية ومعنوية"(1). وأَدى استغْلالُها إلى الخُـروجِ على المأْلوفِ؛ لتَجاوزِ سلْطَة الواقِعِ، وفَسادِ القِيمِ، فتَحققتْ رغْبةُ الشعراء في التعبيرِ عن مواقِف الكَشْفِ والرؤيا؛ لاخْتراقِ الظواهِر الكَونية، وكَـشْفِ أَسـرار الوجـود المجهولَة والبحث عن الذات في ظل المأزق الحضاري والإنساني الراهن. وكـون الأسطورة مصدراً جديداً من مصادر الإلهام، وتساعد في تفجير طاقـات التخييـل، والتـأمل الفلسفي، فقد انعكس ذلك في اللغة الشعرية ذاتها فغـدت غيـر مألوفـة، وأصبحت القصيدة الحديثة رؤيا، ووعياً حاداً باللحظة الراهنة ينطوي على سـلوك فكري يصدر عن إيمان " الأنا " بحتمية التغيير من خلال جدلية الصراع بين " الأنا " وتعاليها على الواقع وتناقضاته أكثر مما يراه الآخرون، فتتحول الممارسة الشعرية إلى نبوءة ترهص بنذر التغيير، ويتحول الشاعر إلى أن يكون نبي عصره، يـستمد وحيه من أعماق الحدس، فتتشكل رؤياه من عناصر معقـدة يلعـب فيهـا الرمـز والأسطورة دوراً فاعلاً في جميع المتناقضات على صعيد واحد، والتأليف بينها على نحو " يفقد شبكة العلاقات التي تنتظم القصيدة منطقيتها، فيمنح العالم توهجاً جديـداً، ودلالات جديدة "(2).

وتوظيف النموذج الأسطوري في القصيدة لا يأتي مجانياً، أو دون وعي مـن الشاعر، وإنما لابد من" البحث عن السمات الدالة في الشخصية أو الأسـطورة، وأن يربط ربطاً موفقاً بينها وبين ما يريد أن يعبر عنه الشاعر من أفكار، ويراعى فـي

(1) القعود، ، الإبهام في شعر الحداثة، ص49.

(2) المهنا،عبدالله أحمد، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، (أكتـوبر- نـوفمبر- ديـسمبر)، وزارة الإعلام، الكويت، 1988م، ص31.

ذلك أيضاً "الحداثة" و "السمة المتجددة" التـي تحملهـا الشخـصية التاريخيـة أو الأسطورية، فبعض الشخصيات التاريخيـة أو الأسـطورية لا تـصلح موضـوعاً معاصراً على الإطلاق؛ وذلك لانعدام السمة الدالة فيها "(1)، فاسـتدعاء الأسـطورة وتموضعها في النص الشعري لا يخلق الحداثة، إن لم تكن هنـاك قـراءة واعيـة للتراث الإنساني،" فقد تكون الموضوعات حديثة، ولكن أسلوب تناولهـا يـتم عبـر الأنساق التقليدية "(2)، لاسيما عندما تكون العناصر الأسطورية ناتئة فـي القـصيدة يسهل على القارئ اكتشافها والتقاطها؛ لذلك لا بد من استخدامها بطريقة " تُلتمس في الأدوات المعززة بالرؤى والمواقف التي تكشف أستار الواقع وحجبه، فتعري زيفـه ومتناقضاته، وتغوص في أعماق النفس فتُعري الإنسان وموقفه وقضاياه وإشـكالاته مع العالم "(3). فالنموذج الأسطوري يصبح عقيماً ومهدداً بالهجران والغياب " إذا لـم يفرغْ من دلالته القديمة، ويملأ بدلالة مستحدثة. ولابـد أن يتـأثر النمـوذج بهـذا الاستعمال الجديد، فيفقد الكثير من خصائصه، ولكنه يستمر في الوجـود.. ويبقـي جوهر الطقوس وجوهر الأسطورة ماثلين في بعثه الجديد "(4). وقد استخدم الـشعراء رموزاً أسطورية ووظفوها بأبعاد تجديدية ارتبطت بموقفهم الشعوري على الـرغم من ارتباط بعضها بدلالات عامة فإذا كان الهدف " التعبير عـن القلـق الروحـي والهموم الذاتية استغل الشاعر رموز عوليس والسندباد وأورفيوس وإيكاروس، وإذا أراد التعبير عن البعث والتجدد فأمامـه: تمـوز، أدونيـس، العزيـر، المـسيح، أوزوريس والفنيق، أما برومثيوس وسيزيف.. فهي رموز التعبير عن العذاب والآلام التي يواجهها الإنسـان بشكل عام "(5).

---

(1) البياتي، تجربتي الشعرية، ص 40 - 41.

(2) المهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربيـة المعاصرة، ص 30.

(3) المهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربيـة المعاصرة، ص30.

(4) عياد، شكري محمد، انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر، مجلة عالم الفكـر، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، (أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر)، وزارة الإعلام، الكويـت، 1988م، ص48.

(5) محمد، الحب عند رواد الشعر الجديد، رموزه ودلالاته، ص56.

لقد أنتجتْ الأسطورة في القصيدة الحديثة مستويات عديدة من الدلالة، فغـدت متعددة لامتناهية وغير مألوفة وذات تركيبات غير محدودة، وفتحت النص وحولتـه إلى مجال يمارس ويتمثـل التحويـل الإبـستيمولوجي (المعرفـي) والاجتمـاعي والسياسي، يخترق وجه الغيم والإيديولوجيا والسياسة، ويتطلع لمواجهتهـا وفتحهـا وإعادة صهرها، فهو خطاب متعدد ومتعدد اللسان أحيـاناً، ومتعـدد الأصـوات غالباً[1] "من خلال تعدد أنماط الملفوظات التـي يقـوم بمفـصلتها "[2]. فيستحـضر نصوصاً مشبعة بالدلالة و" بهذا الشكل يتميز النص جذرياً عبر فرادته تلك"[3]. وبذلك فقد أصبح الصراع محموماً بين الشعراء كل ينشد الفرادة، وتجاوز سـابقيه بإنتـاج دلالات جديدة وطازجة، تمنحه صفة الخصوصية، مع التسليم بأن " حقول الـدلالات لم تعد في النص الحديث منضدة ومفروزة على قاعدة الموضوع المشترك، بل هـي متداخلة، متشابكة بحيث يبدو النص كلاً معقداً وبالتالي غامضاً "[4]؛ لأن الأسـطورة تحرر القصيدة مـن أهـم عيوبهـا، المتمثلـة بالتقريريـة والتـسجيلية والغنائيـة والإيديولوجية المباشرة، و" تنصب في تفجير الأزمة الحضارية وفق رؤية تجعل من دلالات الأساطير القديمة ما يمنح قوة اللمح الشعري فاعلية متوهجة تـشارك فـي عملية الإبداع والخلق الشعري"[5]. فتصبح التجربة الشعرية الجديدة غنية ومخـصبة "ويصبح الواقع شبكة من الرؤى الرمزية المتعددة الأبعاد، والموغلـة فـي أعمـاق النفس البشرية، وهنا يمتزج الواقعي بالمتخيل، والحلم بالحقيقة، وتكون الأسـطورة بذلك، محاولة لتغطية البعد الظاهري للأشياء، والذهاب مباشرة إلـى جوهرهـا ذي

---

(1) ينظر، كرستيفا، جوليا،علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشـــر، الـدار البيضاء، المغرب، ط2،1997م، ص13.

(2) المرجع نفسه، ص13-14.

(3) المرجع نفسه، ص 14.

(4) العيد، يمنى، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت/ دار الثقافـة، الـدار البيضاء، ط2، 1984م، ص101.

(5) علي، الأسطورة في شعر السياب، ص42.

الشفافية المعقدة الدلالة"[1]. وبذلك فإن لغة الشعر الحديث تتحول إلى رؤى" تتجـاوز مدلولها، وتشير أكثر مما تُعبر"[2]ويصبح الرمز الأسطوري" أوسع سـبيل لتحقيـق انفتاح النص دلاليا"[3]، من حيث إن الأسطورة تمثل " أداة فنية وفكرية؛ لتكثيف دلالة القصيدة، وإعطائها أبعاداً إنسانية وجمالية، بالإضافة إلى طاقتها الرمزية، وقـدرتها على تجاوز السياق التاريخي الذي وضعت فيه لتخلق بذاتها سياقاً فكريـاً وجماليـاً جديداً "[4].

وهذا المِهاد يقود بالضرورة للحديث عن الانزياحات التي تمارسها لغة الشعر، والتغيرات التي تنهض بها "عبر تحولات تكسر التوقع، وتجتاز المعاني المباشـرة؛ تحقيقاً للدلالة الإضافية، التي تقيم تعاليها النصي عبر منظومة الانحراف التي تعطي النص مستواه الجمالي.. ضمن تحولات تأخذ أشكالاً نظامية موافقة للمقصد المـراد التعبير عنه"[5]. ومن خلال الانحرافات التي تفضي إلى خلق مستويات دلالية جديدة. إذ إن" إنتاج الدلالة يستند إلى تكوين المتصور الذهني تكويناً يكسر النسق بحثاً عـن فضاء يجدد أساليب الانزياح "[6].

لقد قادت التحولات في طبيعة الشعر ووظيفته إلـى تحـولات فـي اللغـة والأدوات فاللغـة،" هي أداة الإنسان الأولى للعقل تعكس الميل إلى صنع الأسطورة

---

(1) بوعزة، محمد، "الأسطورة والشعر"، موقع مجلة العربي علـى الإنترنـت، العـدد 411 - 1993/2، وزارة الإعـــلام، دولـــة الكويـــت. علـــى الـــرابط http://www.alarabimag.com/Article.asp?ART=1278&ID=264

(2) يحياوي، راوية، شعر أدونيس، (البنية والدلالة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمـشق، 2008م، ص13.

(3) يحياوي، شعر أدونيس، (البنية والدلالة)، ص 219.

(4) بوعزة، "الأسطورة والشعر".

(5) عنبر، عبدالله، النظرية الأسلوبية، مقاربة بنائية لاكتناه التماسك النصي وفـرادة التـشكيل، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها،المجلد (3)، العدد (3)، جمادى الآخرة 1428هـ / تموز 2007م، ص254.

(6) عنبر، النظرية الأسلوبية، مقاربة بنائية لاكتناه التماسك النصي وفرادة التشكيل، ص255.

أكثر منه إلى العقلنة والتفكير العقلي "[1]. ولعل التحولات الكبيـرة والمتجـددة فـي طبيعة الشعر" اقترنت بتغيرات جذرية في خارطة الإبداع تسربت فيها كثيـر مـن الطاقات الخلاقة لم تكن تجد منفذاً لها غير التعبيـر اللغـوي الموسيقي "[2]، فاللغـة هي الأداة التي تميز الإنتاج الشعري، حيث إن لكل فرد معجمه اللغـوي المميـز[3] ولكل شاعر أسلوبه الخاص به، والأسلوب هو " الإنسان عينه لذلك تعذر انتزاعه أو تحويله أو سلخه "[4]. وهذا جدير بخلق الإبداع والتنوع والاخـتلاف. ووفـق هـذا المنطلق فإن اللغة الشعرية الحداثية تعتمد مبدأ الابتكار والخلق والنزوع إلى إفـراغ اللغة من معياريتها وألفتها وشحنها بمعانٍ ودلالات جديدة " فـالفكر اللغـوي فـي جوهره فكر شعري، والحقيقة اللغوية إنما هي حقيقة فنية؛ جمال مفعم بالدلالة، وكل منا عندما يبدع صيغاً لغوية فهو شاعر أو فنان على قدره "[5]. ومن هنا فإن الدلالات المبتكرة لاتنشأ إلا عبر مجموعة من الانزياحات التي تمارسها اللغة حين تنحـرف عن سننها، وتنتقل من درجتها الصفر البلاغية – بتعبير بارت - وتـسلك طريقـاً تثويرياً غير مألوف يقوم بتكسير بنيتها التداولية والنحويـة والـصرفية والدلاليـة والصوتية على نحو تُعيد فيه صياغة بنائها من جديد. فالمجاوزة/ الانزياح / العدول الانحراف/الانتهاك/الشناعة/المخالفة/التحريف..[6] " هي الـشرط الـضروري لكُـل شعر"[7] ينزع نحو الاكتشاف والبحث والمغامرة ويستخدم اللغة بفاعلية " تنشئ أمكنة

---

(1) كاسيرر، اللغة والأسطورة، ص10.

(2) فضل، تحولات الشعرية العربية، ص9.

(3) ينظر، فضل، صلاح، علم الأسلوب، (مبادئه وإجراءاتـه)، دار الـشروق، القـاهرة، ط1، 1998م، ص36. و ينظر، المسدي، عبدالسلام،الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتـاب، تونس، ليبيا، ط3، (د.ت)، ص60.

(4) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص67.

(5) فضل، علم الأسلوب، ص48.

(6) ينظر، المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص100.

(7) كوين، جون، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ج1، ترجمة: أحمد درويش، دار غريـب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2000م، ص41.

وأزمنة جديدة وعلائق جديدة. لغة ضدية: ضد المؤسسة، ضد العادة، ضد البنى كلها: الذهنية والبلاغية والإرثية والدينية. لغة بنوة لا أبوة، لغة آت لا ماض "[1].

وهكذا فإن النظريات الدلالية الحديثة تقرر بأن طاقة التعبير تحددها لغة مزدوجة جانب منها تصريحي. وآخر إيحائي. أما الأول: فيستمد قدرته الإخبارية من الدلالات الذاتية للمجموع اللغوي. وأما الثاني: فيستمد قدرته من الدلالات السياقية التي تنهض بها[2]" اللغة بكثافات متنوعة عبر اختراقها لطبقات التاريخ"[3]والدين والرمز والأسطورة.

لذلك فإن الدراسة ستسعى في هذا الفصل؛ للكشف عن تحولات الدلالة من خلال مسعى الحداثة الشعرية القائم على بعث الحياة في اللغة الشعرية، وخلق دلالات لم تعرفها اللغة من قبل. وستعتمد الدراسة من أجل الوصول إلى هذه المقاربة على مقولة الانزياح بمستواه المعجمي عند محمود درويش، والانزياح بمستواه الإسنادي عند عبدالوهاب البياتي، والانزياح بالمستوى الدلالي عند أمل دنقل.

1.3 الانزياح المعجمي عند محمود درويش

إن التحولات التي تجري في اللغة الشعرية مرهونة بثقافة الشاعر، وعمق القضايا والمعارف التي يتناولها في شعره، ومدى قدرته على خلخلة اللغة، وتكييف ألفاظها بما يتناسب والموقف المراد التعبير عنه. وعندما يلجأ الشاعر إلى استحضار ألفاظ اللغة من مظانها المعجمية، فإنه يعمد إلى" الخروج على المألوف، وانتهاك حدود الاستعمال التي اصطلح عليها "[4]، وذلك بتفريغ ألفاظ المعجم من دلالاتها المعيارية والتداولية؛ لتكتسب معاني أُخرى ودلالاتٍ جديدةً، فتنفصل الألفاظ عن

---

(1) أدونيس، زمن الشعر، ص226.

(2) ينظر، المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص94-95.

(3) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 95.

(4) ربابعة، موسى، الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2003م، ص44.

موقعها القديم، وتكتسي بمعانٍ جديدةٍ تُستمد من السياق الجديد، "وتكتسب الوقائع دلالات تمليها ديناميات الموقف"[1]. وبذلك فإن كثيراً من ألفاظ اللغة تتشظى عن أعرافها اللغوية، وتتحرر من دلالاتها المعجمية، فتتخذ الكلمة لنفسها في السياق الشعري دلالات تختلف عن دلالتها الأولى تبعاً لتعدد السياقات، ورؤى الشعراء. فقد تُستخدم الكلمة في موقف شعري بدلالة معينة، وتتخذ الكلمة عينها دلالة مختلفة في سياق آخر تقتضية شروط ترتبط بإنتاجية النص. وهذا ما يميز اللغة الشعرية، حيث تتوسع إمكانات توظيف الكلمة فيها بما يمتلك الشعراء من قدرة على تفجير ألفاظ اللغة، وتوليد معانٍ ودلالاتٍ جديدةً، تُسهم بدورها في خلق أساليب جديدة ومتنوعة؛ تحقق لكل شاعر فرادته وتميزه. ولعل ارتحال اللغة من معجميتها، ومن استعمالها المعياري وخروجها على المألوف، وانزياحها عما وضعت له في الأصل هو ما يحقق شعرية النص، ويضفي عليه جمالية تزيد كلما توسعت الكلمة في انزياحاتها ورمزيتها وإيحاءاتها، ما يتيح للقارئ الشعور بالإثارة واللذة عند تلقي النص – كما يرى بارت -، وهذا بدوره يدفع باتجاه استنطاق النصوص ومحاورتها وكشف معانيها ودلالاتها المبتكرة. فالمعجم ثروة لغوية تعكس خصائص اللغة وتنعكس على دلالاتها، و" هو لحمة أي نص كان، ويحتل مكاناً مركزياً في أي خطاب، ولذلك اهتمت به الدراسات اللغوية التركيبية والدلالية "[2].

لقد اتجهتْ قصيدة الحداثة العربية إلى التحرر من القيود الصارمة التي تفرضها اللغة على مستعمليها، وجاء هذا التحول للتخلص من النظرة الجمالية التقليدية الجامدة، وفق رؤى جديدة أُسست على سياق أوسع لمعنى الإنسانية، وتجارب الإنسان الشخصية، فانطلقت مفاهيم جديدة لدلالات الألفاظ تدور حول قيم الحرية والإنسانية والوجود، وأصبح الشاعر الحداثي مشغولاً بالبحث عن هذه المفاهيم وإعادة بناء هذه المكونات وصياغتها في سياقات شعرية تتجاوز الأطر الثابتة والمحددة للمعجم العربي؛ " لأنه يحاول من خلال رؤيته الشعورية أن يشحن اللفظ

---

(1) سويف، مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني، (في الشعر خاصة)، دار المعارف، القاهرة، ط4، (د.ت)، ص298.

(2) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، ص61.

بمدلولات شعورية خاصة وجديدة "[1]. ولعل التحولات الاجتماعية والثقافية التي أصابت المجتمع العربي قادت الشعراء إلى التحصن باللغة من خلال إعادة تشكيل دلالات الألفاظ، بإخراج المعجم من سلطته المرجعية. فأصبح لكل شاعرٍ معجمه الخاص تنمو فيه ألفاظه وتستمر على نحو متفرد." فليس هناك معجم شعري وحيد في كل زمان وكل مكان ضمن لغة ما، وإنما هناك معجم شعري متطور محكوم بشروط ذاتية وموضوعية "[2]. الأمر الذي أفقد دلالات بعض الألفاظ مرجعيتها المتواضع عليها، فغدتْ بعض الألفاظ في السياق الشعري مقطوعة عن مرجعيتها؛ نتيجة لابتعاد المسافة بين اللفظ في السياق الشعري ودلالته المعجمية، ولعبتْ مثل هذه الدلالات " دوراً كبيراً في توليد الصور التي تتناثر في ظاهر الأمر لتلتقي في بؤرة الشاعر النفسية، مما يجعل الدلالة.. سبباً مهماً في غموض الشعر الحديث "[3]. لاسيما عندما يتعلق الأمر بتوظيف الرمز والأسطورة، وما ينتج عنهما من كثافة دلالية تُتيح للشاعر " أن يرتفع بالكلمة العادية المألوفة إلى مستوى الكلمة الرامزة "[4]. كون النظام الدلالي في الخطاب الشعري الحداثي نظاماً مفتوحاً، وهو على العكس تماماً من النظام الدلالي المعياري الاعتيادي الذي يعد نظاماً مغلقاً. وبهذا " فإن الشعر يخرقُ القوانين العادية، التركيبية، والتداولية، والمرجعية، لكنه في نفس الوقت يخلقُ قوانينه الخاصة به، فالشعر يستند إلى قوانين اللغة العامة، ولكنه يثور عليها أيضاً "[5]. وليس النص هو موضوع الشعرية، وإنما الخصائص العامة المتعالية (التعالي النصي) حسب تعبير(جيرار جنيت) أو علاقات النص الخفية

(1) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 188.

(2) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري،(استراتيجية التناص)، ص62.

(3) أبو شريفة،عبد القادر، ولافي، حسين، وغطاشة، داود، علم الدلالة والمعجم العربي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1989م، ص61.

(4) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 187.

(5) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، ص68.

والجلية مع غيره من النصوص[1] التي تجعل النص مفتوحاً علـى فسيفـساء مـن الدلالة.

ويبدو أن محمود درويش يعي المستوى الاستاتيكي للرمز الأسطوري، فيوظف الرمزعلى نحو غير مألوف، متخطياً بذلك البعد التقليدي والوظيفة المحددة للرمـز، فيقوم بالدمج في الاستعمال الرمزي، حيث يضطلع الرمز بمهمة مزدوجة جانب منها تعبيري، وآخر إيحائي، وهذا الأخير يلعب دوراً مهماً في عملية الخلق الشعري التي تنتقل بالنص من المباشرة والتقريرية إلى حالة من الاستبطان والرؤيـا " لا تعكـس العالم أو تعبر عنه، بقدر ما تخلق عالماً جديداً "[2] ينفذ إلى عالم السحر، وينطلق إلى مكامن اللاشعور، وبذلك فإن الرمز الأسطوري يستوعب المفهوم" الرمزي للرمـز الديناميكي بقدر ما يتخطاه باتجاه شحن الرمز الديناميكي برؤيا حضارية وقومية "[3]. وهذا الأمر أسهم على نحو كبير في توسيع المسافة بين الألفاظ في النص الـشعري على مستوى الدال والمدلول؛ وذلك بسبب الحرية التي منحها الـشاعر لنفـسه فـي تعامله مع الألفاظ، فغالباً ما نجد (درويش) وقد هدم الحدود الفاصلة بـين الحقـول الدلالية، فيستخدم الكلمة في غير ما وضعت له، وتتجاوز صوره حـدود المجـاز، فنراه يقول شيئاً ويريد به شيئاً آخر، ويلجأ إلى استخدام التراكيب على نحو مفكـك ومتنافر ومتباعد تبدو فيه الصلة بين مفردات السياق مقطوعة، أو يقوم بجمع ألفـاظ في تراكيب " لم تكن الذاكرة قد ألفت اجتماعها معاً، إضافة إلى أن الدوال لا تقـدم مدلولات على نحو راسخ أو مطمئن، مما يجعل النص الشعري حقلاً مفتوحاً علـى شتى التأويلات التي هيأها النظام السيميائي للغـة الشعرية،.. بسبب الفجـوة بـين

---

(1) ينظر، جينيت، مدخل لجامع النص، ص5، ص90.

(2) باروت، محمد جمال، مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث (محمود درويش نموذجا)، من كتاب زيتونة المنفى (دراسات في شعر محمود درويش)، مجموعة مؤلفين، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عـشر / 1997م، المؤسـسة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998م، ص50.

(3) باروت، مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث (محمـود درويـش نموذجا)، ،ص53.

النظام المعياري الذي ألفناه، والنظام الشعري الذي يفاجئنا به الشاعر "[1]، إلى حد استطاع من خلاله خلق لغة شعرية جديدة تقوم على عمليتي الهدم والبناء، وتدمير اللغة التقليدية بتخطي المعاني القارة في الذاكرة العربية، وتحريرها من معانيها التراثية، وإعادة بنائها من جديد، ضمن شروط ترتبط بإنجاز النص الشعري الأسطوري، " فالأسطورة تتخلق في النص متكئة على التحولات والمفاجآت والانعطافات الحادة "[2] التي يستحيل معها النص إلى شكل أقرب للسحري والغرائبي والعجائبي. ما أحدث تحولاً جذرياً في مضامين النصوص الدرويشية ودلالاتها، ولم يبق أمام المتلقي غير البحث عن فرص تأويلية، وفق آليات منهجية أو غير منهجية تعينه على المشاركة في فهم النص وإنتاجه؛ على نحو سليم ومتسق،[3] يفضي إلى " تحديد الرؤى والمقاصد، أو الوقوف على كشف مغازي الخطاب الأدبي المتنوع؛ لتقديم قراءة واعية له، وإنتاج مقبول "[4] ضمن شروط خاصة ترتبط بتلقي النص وتأويله. ولابد للمتلقي هنا من امتلاك أدواته، وتعديل آلياته التي " تؤهله للقيام بمثل هذا الدور المهم، لاسيما أن كثيراً من الخطابات بحاجة إلى إجالة فكر، وتشكيل رؤيا، وهي مبادئ بحاجة إلى حصر وتوجيه"[5].

ويستخدم درويش الرمز الأسطوري في قصيدته " حجر كنعاني في البحر الميت "على نحو قابل لتوليد دلالة مزدوجة في صياغة قائمة على التركيب والتعقيد لاتركن إلى معنى مألوف وحسب، بل يتجاوز الرمز معناه التقليدي ويتشكل ضمن تحولات تبقيه حياً ومستمراً على الدوام، وذلك من خلال تحويله إلى مستوى أعلى؛ ليتخذ دلالة حرة"تتخطى (المعنى) إلى (معنى المعنى)، أو تتخطى الدلالة

---

(1) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص54.

(2) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص68.

(3) ينظر، الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل،ص68.

(4) الخوالدة، فتحي رزق، تحليل الخطاب الشعري، ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان " أحد عشر كوكبا "، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006م، ص29.

(5) الخوالدة، تحليل الخطاب الشعري، ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان " أحد عشر كوكبا "، ص32.

الصريحة إلى الدلالة الضمنية، أوتتخطى ظاهر اللفظ إلى باطنه"[1]. ويظهر ذلك عند توظيفه لكلمة الأب التي تتخذ دلالة مزدوجة تعمل في اللحظة نفسها على مستويين زمنين مختلفين. يقول[2]:

حجر يطير إلى أبي حجلاً. أتعلم يا أبي
ما حل بي ؟ لا باب يغْلِقُه عليّ البحر. لا
مِرآةَ أكْسِرها لتَنْتَشِر الطريقُ رؤى.. أمامي
والأنْبياء جمِيعهم أهلي، ولكن السماء بعيدةٌ
عن أرضِها، وأنَا بعيد عن كلامي

وفي المقطع السابق يعيد درويش تشكيل الملحمة الأسطورية الكنعانية من خلال الرمز الأسطوري الأب /البعل / السيد، ويشارك في نسج ثقافة المنطقة بعمليات إعادة التوليف لمستويات رمزية تدور حول ثيمات الحب والخصب والموت والحياة؛ ليكشف الصراع حول ملكية الأرض من خلال الذاكرة الكنعانية والتوراتية على أرض فلسطين أمام محاولات العدو الصهيوني الساعية إلى تأويل النصوص والقطع الأثرية بما يخدم مقولة أرض الآباء الصهيونية. وتتكرر لفظة الأب في غير موضع من القصيدة؛ لتشكل مادة الحلول الكنعاني القائمة على الموت والتجدد. فها هو الحجر الأصم الجامد الميت يتحول إلى طائر الحجل الملتصق بذاكرة المكان، فهو من الطيور التي تبني أعشاشها على الأرض، وتتشكل بلون الأرض، وإن طار فإنه يبقى على مسافة قريبة من الأرض لا يبتعد عنها. وهكذا فقد أضاف درويش معنى آخر للأب الحقيقي، هو الأب الأسطوري البعل/سيد السماء الذي ترتبط به طقوس الخصب والتجدد ودورة الحياة.

وفي القصيدة نفسها يكشف درويش عن دور الأب الأسطوري/بعل الذي أفاض الخير في حقل كنعان المقدس، ويوثق آثار أجداده من شعب كنعان الذين علموا الآخرين طقوس الزراعة، وأطلقوا أول صرخة تضرع للقوى الإلهية؛ لتحفظ الحياة

---

(1) باروت، مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث، ص61.

(2) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، ص 573.

في أجسادهم[1]. "وكان حقل القمح الأول هو المسرح البدائي الطبيعي، الذي جـرت عليه أسطورة الإله الميت الحي، الحي الميت، الذي دخل إسار الـدورة الزراعيـة السنوية مقدماً للبشر خلاصاً من الجوع"[2]. وبذلك فإن درويشاً يزيـل الركـام عـن ذاكرة المكان الذي ادعاه الغريب لنفسه ونفاه عن أبناء كنعان. يقول[3]:

يا غَريب
علقْ سِلاحك فَوقَ نَخْلَتِنَا، لأزرع حِنْطَتي
في حقْل كَنْعان المقَدسِ... خُذْ نَبيذاً مِن جِراري
خُذْ صفْحةً مِن سِفْرِ آلِهتي... وقِسطاً مِن طَعامي
وخُذْ الغَزالَةَ مِن فِخَاخِ غِنَائنَا الرعوي، خُذْ
صلَواتِ كَنْعانيةٍ في عِيدِ كَرمِتِها، وخُذْ عاداتِنَا
في الري. خُذْ مِنا دروس البيتِ.ضع
حجراً مِن الآجر، وارفَع فَوقَه برج الْحمامِ
لتَكُون مِنا إِن أَردتَ، وجار حِنْطَتِنَا. وخُذْ
مِنا نُجوم الأَبجديةِ، يا غَريب
واكْتُب رِسالاتِ السماءِ معِي إِلَى
خَوفِ الشعوبِ مِن الطبيعةِ والشعوب،
واتْرك أَريحا تَحتَ نَخْلَتِها، ولا تَسرِقْ منَامي
وحليب امرأَتي، وقُوتَ النمل في جرحِ الرخَامِ !
أَأَتَيتَ... ثُم قَتَلْتَ.. ثم ورِثْتَ، كَي
يزداد هذَا البحر مِلْحا ؟
وأَنَا أَنَا أَخْضر عاماً بعد عامٍ فَوقَ جِذْعِ السنْديان
هذَا أَنَا، وأَنَا أَنَا. وهنَا مكَاني في مكَاني
والآن في الماضِي أَراك، كَما أَتَيتَ، ولا تَراني

(1) ينظر، السواح، لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ص279.
(2) السواح، لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ص279.
(3) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، ص 570-571.

إنه الغريب عن هذه الأرض بثقافته وهويته القادم مع المـشروع الاسـتيطاني الذي يحاول ادعاء ملكية الأرض، والشاعر ليس كالغريب بحاجة إلى تقديم الأدلـة التي تثبت حقه على هذه الأرض كما يفعل الغريب؛ لأن علاقته بـالأرض علاقـة فطرية عفوية وتلقائية، فهو دائم البحث عن حجج تقـوم علـى فـضح المـشروع الاستيطاني في شعره، من خلال إشارات ورموز تستنطق ذاكرة المكـان، وإن أراد الغريب الجنوح للسلام فيتوجب عليه أن يتعلم تقاليد المكان، وأن يعترف بأن رسالة الأنبياء قائمة على المحبة والسلام، وأن يأخذ صفحة من سفر آلهة كنعـان، أمـا إن أمعن في القتل وسفك الدماء، فإن الشاعر الناطق بلسان شعبه، يؤمن بأن الحياة فـي الموت، وبأنه سوف يخضر عاماً تلو عام فوق جذوع السنديان، في إشارة إلى طقس الخصوبة والحياة المتجددة.

ويتكرر الاستخدام المزدوج للرمز عند درويش في قصيدة " رب الأيـائل يـا أبي.. ربها " فيتحول رمز الأب إلى دال حر يستدعي مـدلولات مفتوحـة عـلى التأويل، عبر انفصام (الدال) عن الارتباط بالمعنى المعجمي المتعارف عليه بالتداول المشترك بين مستخدمي اللغة، فتتجاوز لفظة (الأب) معناها الصريح، أو مباشـرتها البصرية على سطح النص، وتُصاب بالانفصام وجوداً ودلالة حـين تتـداخل فـي السياق الشعري بإشارات ورموز عديدة، تنعطف بها من الحقيقة إلى الخيـال ومـن الواقع إلى الأسطورة، ومن الحضور إلى الغياب، فتبدو وقد انفلتت مـن معجميتهـا متحولة إلى دلالة غائبة، لا تلتقط بحاسة البصر، وإنما بالحدس والتأويل. يقول[1]:

.. وأبي خَجولٌ، يا أَبي، ماذَا يقُولُ.. ولا تَقُولُ
حدثْتُه عنْه فَأَومأَ للشتَاءِ، ودس شَيئاً في الرماد
لا تُعطِني حباً، همستُ، أُريد أَن أَهب البِلاد
غَزالَةً. فاشْرح بِدايتَك البعيدةَ كَي أَراك كَما أَراك
أَباً يعلمني كِتَاب الأَرضِ مِن أَلِفٍ إِلَى ياءٍ.. ويزرعني هنَاك
لُغْز هو الميلاد : ينْبتُ مِثْلَ بلوطٍ يشُق الصخْر في
عتَباتِ هذا المشْهدِ العاري ويصعد.. ثُم يكْسِره السواد

---

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، ص 516.

تتحول دلالة (الأب) في المقطع الشعري؛ لتشكل نظاماً دلالياً مفتوحاً، تتـداخل فيه دلالات بعل وعناة، وتموز وعشتار، عبر امتلاكه خاصية ميتافيزيائية، أو صيغة متعالية، كونه يعمل في إطار رمزي، يكشف عن الطاقة التي يمتلكها الأب الكنعاني (بعل) إله المطر، وسيد السماء الذي يدس بذور الحياة في الرمـاد، ويـودع قـوة الإنبات في الأرض، المعادل الموضوعي للأمومة، فيكون ميلاده مع اكتمال الدورة الزراعية، حين تشق الحياة طريقها مثل بلوط يشق الصخر؛ لتتحول الأرض بوجوده من حالة الجدب والجفاف والموت، إلى حالة الإنبات والإخصاب والحياة، فهو يقوم بفعل تلقيح الأرض بماء السماء في دورة الشتاء؛ لتفيض بالخير والعطاء مـع ولادة دورة الربيع شهر الإنبات والإخصاب.

ويخفي الأب الكنعاني دلالة أخرى، تنفصم هذه الدلالة عندما يتداخل مع الإلـه الأسطوري (تموز) الذي يغيب في العالم السفلي، ينتظر فعلاً افتدائياً للعـودة مـن أسره، يتمثل بهبوط زوجته إنانا / عشتار إلى عالم الأموات، حيث تحرره مع حلول دورة الربيع.

يقول[1]:

فَانْهض، يا أَبي، مِن بين أَنْقَاضِ الهياكِل واكْتُب

اسمك فَوقَ خَاتَمِها كما كَتَب الأوائلُ، يا أَبي، أَسماءهم

وانْهض يا أَبي لتَحب زوجتَك الشهيةَ مِن ضفَائرِها إِلى خِلْخَالِها

وانْهض، فَلا زيتُون في زيتُون هذَي الأَرضِ غَير ظِلالِها،

وانْهض لتَحمدها وتَعبدها وتَروي سِيرةَ النسيان :

كَم مر الغُزاةُ وغَيروك وغَيروا أَسماءها،

كَم أَصلَحوا عرباتِهم وتَقَاسموا شُهداءها

وهي التي بقِيتْ، كَما كَانَتْ، لَك امرأَةً وُأُماً يا أَبي

فانْهض. ليرجِعك الغِنَاء

كَشَقَائِق النعمان في أَرضٍ تَبنتْها وغَنتْها لتَسكُنَها السماء

---

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، ص519-520.

وهكذا يبدو أن دور الأب لم يتحدد بدلالة متعينة، بل جـاء مـشبعاً بـدلالات أسطورية ذات أبعاد إنسانية مشتركة، عبرت عن طموحات الشاعر ورغباتـه فـي إبراز فكرة الانبعاث والتجدد من خلال تغريب الواقع، وتجاوز الـسياق التـاريخي، وخلق صور ذات تداعيات أسطورية، تنهض بخلق سياق تاريخي جديـد، يتطلـب وجوده فعلاً افتدائياً شرطاً لولادة حضارية جديدة. وبذلك فقد تجاوز درويش الدلالة المباشرة لدال الأب، وحرره من المعنى الصريح الثابت/الحقيقي/المعياري، وحولـه إلى دلالة خفية/ضمنية/غائبة من خلال نتاج سياقي يعتمد على الانفتـاح والحريـة والتوالد والتحول والحركة، ففجر الدلالة المألوفة إلى دلالة غير مألوفة تكشف التوتر والصراع والواقع النفسي الذي يحياه الشاعر؛ نتيجة عبث الغـزاة بـالأرض، فقـد غيروا أسماءها وتقاسموا شهداءها، ولعل تكرار الشاعر للفعل (انهض) فـي بنيـة نسقية متواترة من شأنه أن يعمق الدلالة الإيحائية للنص، وحمل المتلقي على الانتباه والتركيز[1] في البعدين النفسي والفلسفي، وهو الأمر الذي كشف عن تجذر الـشاعر في أرض فلسطين كونه من أبناء كنعان الإله/ الذكر/الزوج بعل الذي يعود في دورة الربيع إلى حضن الأم/الزوجة/الأرض التي تتجدد وتخضر حقولها؛ لتصبح مرتعـاً للأيائل والغزلان والوعول، وتظهر هذه الإشارة في قوله:(وهي التي بقيـت كمـا كانت، لك امرأة وأما يا أبي).

ويستغل درويش فكرة الخصب والانبعاث عبر الأجواء الأسطورية المرتبطـة بزهرة شقائق النعمان، فيعمد إلى إخفاء البطل الأسطوري تموز أو أدونـيس خلـف دلالته للتعبير عن فعل التضحية.يقول[2]:

وَلَم نَعرفْ مِن الأزهارِ غَيرَ شَقَائق النعمان
فَلْنَذْهب إِلى أَعلَى الجِدارياتِ :
أَرض قَصِيدتي خَضراء، عاليةٌ،

---

(1) ينظر،عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمـشق، ط1، 1990م، ص83.

(2) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثالث، ص712.

كلام اللهِ عنْد الفَجر َأرض قَصِيدتي
وَأَنَا البعيد
َأنَا البعيد

لقد ارتبطت زهرة شقائق النعمان فـي البعـد الأسـطوري بفكـرة المـوت والانبـعاث، السؤال الذي انشغل به الشعر منذ القدم، وقد شحن درويش هذه الفكرة بمرجعية أسطورية حين أخرجها من دائرة المـألوف إلـى فـضاءات الاخـتلاف، فلامست هذه الفكرة جوهر الشعر المتمثل بإطلاق أسئلته دون الوقوع في المباشـرة والتقريرية، ولعل هذا الشكل من التوظيف قد أبرز فاعلية الرمز الأسطوري بقدرته على إنتاج الدلالة، الأمر الذي يؤدي في نهاية المطاف إلى تفعيل الموقف الشـعري نفسه. وإخفاء الرمز الأسطوري خاف دلالته ما هو إلا شكل من تحـولات الـنص الذي يرسم أرضيته باللونين الأحمر والأخضر؛ للتعبير عن نبض الحيـاة وقوتهـا وخصوبتها وتجددها في صراعها وفي مواجهتها للموت، وشقائق النعمان التي نبتت من دم القتيل تموز ما هي إلا إشارة لقداسة الأرض التي يتطلب تجددها فعلاً افتدائياً مقاوماً لآلة الموت والدمار الذي حل بفلسطين، وأبنائها؛ جراء ممارسات عـصابات الاحتلال. وهذه الإشارة الحرة للون الأحمر تكشف عن أسـرار الأرض الدمويـة، وتقود إلى أثر دلالي يتمثل بالخلق المتجدد. فتخصيب الأرض بالـدم يترافـق مـع التضحيات التي يقدمها أبناء فلسطين، والواقع الذي فرض علـيهم افتـداء الأرض. فعلى المستوى التركيبي الأفقي/السياقي بتعبير ياكبسون[1]أوعلاقات الحضور تتحول زهرة شقائق النعمان من خلال الإشارة السيميولوجية المتجاورة إلى علاقة إيحائية / استبدالية تنكشف من خلال النـص (أرض قصيدتي خـضراء عاليـة)، وهـذه الإشارة ترتبط بدلالات الرقي والانبعاث والتجدد علـى مـستوى الفكـر والأرض والإنسان. وبذلك تتحول دلالة شقائق النعمان من دلالة حاضرة /واقعية /حقيقية إلى دلالة مجازية /غائبة /أسطورية تعيد تركيب الواقع في مواجهة الموت.

وفي السياق نفسه يرتفع درويش بفكرة الموت والانبعاث إلى مستوى تجريـدي تنشطر فيه الروح عن الجسد، بانتقال الروح إلى العالم العلوي/عالم الأحياء، وبقـاء

(1) ينظر، ياكبسون، قضايا الشعرية، ص33.

الجسد في العالم السفلي/عالم الأموات، ويربط وجود الذات بالأرض عبر تحـولات دموية. إذ يأخذ الدم مفهوم الماء عنصر الحياة وسر انبعاث الأرض. وهنـا يلعـب درويش دور البطل الأسطوري الذي يتعلق تجدده بصورة الدم المـرتبط بـالورود، وهذه دلالة أخرى لعلاقة شقائق النعمان بالمرجعية الأسطورية.يقول[1]:

اخْتَبرني ذَرةً في العالَمِ العلْوي

ساعِدني علَى ضجرِ الخُلُودِ، وكُن

رحِيماً حِين تَجرحني وتَبزغُ مِن

شَرايِيني الورود...

وينزع درويش إلى التغلغل في الطاقات الخفية الموحية في الأسطورة؛ ليخترق المألوف، ويغوص في الغموض، واللامألوف، عبر صياغة متشابكة، ومعقدة، تتميز بالجمال السحري من خلال " لغة شعرية وطقوس مقدسة، وحكايـات عـن آلهـة، وخيال خلاب يعكس أفكاراً إبداعية ودرامية متعالية موزعة علـى أشـكال صـور إيحائية جذابة تمارس حضورها المادي والمعنوي في آن واحد"[2]، كما يقول رجـاء أبو علي في سياق مختلف، وتتجلى هذه الفاعلية عبر إشارات تكشف عـن الـشبق الكوني أو العناق الزراعي والقوة السحرية لآلهة الخصب ودورهـا فـي الـولادة المتجددة للأرض. يقول[3]:

تِلْك أَيامنَا

تُطِل علينَا لنَعطَشَ أَكْثَر.. لَم نَتَعرفْ علَى جرحِنَا في

زِحامِ الجروحِ القَديمةِ، لكِن هذا المكَان- النزيفُ

يسمى بأَسمائِنا. لَم نَكُن مخْطِئين لأنا وِلدنا هنَا

ولا مخْطِئين... لأن غُزاةً كَثيرين هبوا علَينا

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثالث، ص722.

(2) أبوعلي، رجاء، الأسطورة في شعر أدونيس، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2009م، ص266.

(3) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة،المجلد الثاني، ص577.

هنَا، وأَحبوا مدائِحنَا للنبيذِ، أَحبوا أَساطِيرنَا
وفِضةَ زيتُونِنَا. لَم نَكُن مخْطِئين لأن العذَارى
علَى أَرضِ كَنْعان علقْن فَوقَ رؤوسِ الوعول
سراويلَهن، لِينْضج تِين البرارِي ويكْبر خَوخُ السهول

ثمة علاقة بين تعليق العذارى سراويلهن فوق رؤوس الوعول في أرض كنعان ونضوج تين البراري، وازدياد حجم ثمار الخوخ، وتبدو هذه العلاقة قائمة على التزاوج بين الإله الذكر الأب/الثور/بعل/الأيل/الوعل رمز الثراء والقوة، والآلهة الأنثى /الأم /الأرض. والوعل هو رمز من رموز الإله بعل، الأب الكنعاني رمز الخصب، وعودة الحياة، وتكاثر الأحياء، الذي يبرز " بصورة القوة المكتملة، والعظمة القاهرة، والإرادة الخالقة، والجبروت المتحكم "[1]. أما العذارى فهن المعادل الموضوعي للأرض، وطالما كانت المرأة من الرموز التي اتخذت من تحولات الأرض صورة لها، والخصوبة قاسم دلالي مشترك بين المرأة والأرض. ولعل هذا يقود إلى الاعتقاد بأن أقوام الفترة التاريخية البعيدة التي سكنت أرض كنعان كانوا من عبدة الأعضاء الجنسية[2] بوصفها وسائل التكاثر والتناسل؛ لذلك جاء الربط بين المرأة والطبيعة على نحو يبرز الخصوبة واستمرارية الوجود. والشاعر هنا يجعل الصلة بالتاريخ الفلسطيني القديم أكثر عمقاً وقرباً " فالنص باعتباره منجزاً لغوياً، يجر معه محمولات من التراث "[3] الأسطوري القديم " ويقيم علاقات خفية وواضحة مع مستويات الخطاب السابقة عليه"[4]. وبذلك فقد استطاع درويش إدماج الرمز الأسطوري بالتجربة الشعرية، وتوحيد الزمان والمكان والأسطورة عبر طقس التزاوج الدال على ولادة الحياة واستمراريتها. ولا يكتفي النص بإشارة واحدة، وإنما

---

(1) أبو سويلم، المطر في الشعر الجاهلي، ص153.

(2) ينظر، الخضور، جمال الدين، مقدمة في الميثولوجيا العربية، المعرفة، السنة الخامسة والثلاثون العدد399، كانون الأول "ديسمبر" 1996م، ص49.

(3) الرواشدة، سامح، أثر التراث في شعر نزار قباني، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الرابع عشر، العدد الخامس، 1999م، ص249.

(4) الرواشدة، أثر التراث في شعر نزار قباني، ص249.

هناك دلالات أخرى تتداخل عبرها المستويات المعرفيـة والأسـطورية والدينيـة، وحضور مفردات مثل:(الجروح القديمة، النزيف، الغزاة، النبيذ، فضة زيتوننا) هـو إشارة للبعد التاريخي المتمثل بالعمق الحضـاري الكنعاني، والبعد الديني المتمثـل بعلاقة المكان بمختاف الديانات. الأمر الذي جعل النص ملتقى لمجموعة من الرموز والإشارات والدلالات التي أغنته وفتحته على تأويلات لا نهائية.

ويلجأ درويش إلى استخدام الرموز الأسطورية القابلة لتوليد دلالات مفتوحـة، فيستخدم رموزاً أسطورية تحمل أبعاداً دلاليةً متغيرة وغامضة، تجعل الرمز مفتوحاً على قراءات لا محدودة، ومن ذلك قوله[1]:

خضراء، أَرض قَصِيدتي خَضراء

يحمِلُها الغِنَائيون مِن زمنٍ إِلَى زمنٍ كما هِي في

خُصوبِتِها

ولِي مِنْها : تَأَملُ نَرجِسٍ في ماءِ صورتِهِ

لعل إحساس درويش بتعالي الذات وتميزها على المستوى الإنساني، بوصـفها حاضنة لروح الجماعة، جعله يلجأ إلى أسطورة نرسيس[2]؛ للتعبير عن انفصام الذات

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة،المجلد الثالث، ص721.

(2) أسطورة نرسيس / نركسوس/ نرجس: أسطورة إغريقية تروي أن شـاباً كـان ذا جمـال مبهـر، يقع في حبه كل من يراه، أخبر أحد العرافين أمه بأنه سيموت في نفسه، وسـيكون حتفه عندما يرى صورته،فحرصت أمه بأن لا يرى نفسه، وعندما كبر، لقي إعجـاب مـن حـوله، وكان يتساءل عن سر إعجاب الناس به، فتحول ذلك عنده إلى غـرور، أصـيبت إحـدى الحوريات واسمها (إيكو) بحبه، ففتنت به، لكنه رفضها وازدراهـا ولـم يبادلهـا مشاعر الحب، فاشتكت إلى آلهة الحب والجمال (أفروديت)، التي غضبت عليه وألحقت بـه اللعنة، فحكمت عليه بأن يعشق ذاته و يقع في حب نفسه، ثم تمثلت له على هيئة ظبية أخـذ يطاردها حتى انتهت به إلى حافة بحيرة عذبة صافية، وكان التعب قد أخذ منه، اقترب مـن الماء؛ ليشرب، فانعكست صورته على سطح الماء، فأطال التحديق بها حتى هام في نفـسه، وتكرر ذهابه إلى البحيرة يجلس من الصباح إلى المـساء مبهـوراً بـصورته حتـى ذوى جمـاله ونحل جسمه، وفي أحد الأيام اقترب كثيراً من سطح الماء؛ ليقبل صـورته، لكنـه سقط في الماء ولم يخرج، ثم عطفت عليه الآلهة بأن حولته إلى زهرة جميلة تميل برأسـها

عبر علاقة تقوم على الاتصال والانفصال. ففي جو تسيطر عليـه وحـشة المـوت ترتفع نبرة الوفاء للقصيدة، والاحتماء بها بوصفها حاملة لهموم وآمـال وتطلعـات شعبه، فهي خضراء نابضة بالحياة ومتجددة؛ لأن من ينشدونها سيتناقلونها من زمن إلى زمن. غير أن الذات الشاعرة عندما تحس بدنو النهاية، تتحـرر مـن شـعور الجماعة، وتصبح غير قادرة على الالتحام بالذات الجماعية، وهنا يحـدق الـشاعر بذاته حتى تتلاشى في ماء صورتها؛ لتنبت بعد ذلك زهرة النرجس رمـزاً لخلـود صاحبها. وهكذا فإن قصائد درويش هي التي ستضمن له الحياة والخلود، كما خلدت زهرة النرجس أسطورة نرسيس. وهذه الرؤيا الدرويشية تؤكد حتمية انتصار الحياة على الموت، فاللون الأخضر في قوله:(خضراء، أرض قصيدتي، خضراء) يـشير إلى تراجع الموت أمام سيطرة الحياة. وبالتالي فإن كلمـة (خـضراء) تُعـد نُـواةً لمرجعية النص، إذ إن المرجعية النصية تكمن في التحولات والانزياحات المعجمية التي تطرأ على معطى دلالي ما، فغالباً ما تنحصر الدلالة في كلمـة واحـدة يعـاد اكتشافها في مواطن متفرقة من النص، فتكون الكلمة نُواة دلالية تتفجر في مـواطن النص؛ لتخرج في أشكال وعلامات ودلالات ومرادفات من قبيلها(1).

وبعد، فإن تحولات الدلالة الأسطورية تُعد سمة جوهرية في شـعر درويـش، ويقترب معناها من الانزياح والتجاوز والتداعي، وتخطي الوظيفة المرجعية والقاعدة المعجمية إلى وظائف وقواعد جديدة، تُؤسس قوانينها المستقلة بعيـداً عـن حـدود النظرة العادية، الأمر الذي أحدث علاقة جدلية بين النص ومتلقيـه، ذلـك أن لغـة النص عند درويش تتسم بالتعدد الدلالي، كونها لغة علامات ذات محمولات جديـدة ترتبط بالوجدان الإنساني، والنظرة التأملية ذات الأبعاد النفسية والفكرية والفلـسفية والأيديولوجية والأسطورية..، وخطابه الأدبي يعد نصاً مفتوحاً من العـسير تحديـد

إلى الماء حيث يوجد، وكانت الزهرة المعروفة بالنرجس.(ينظر،شـعراوي،عبد المعطـي، أساطير إغريقية، ج 1 ص145- 157، وينظر، نعمة، موسـوعة ميثولوجيـا وأسـاطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، ص280.)

(1) ينظر، الطرابلسي، محمد الهادي، النص الأدبي وقضاياه، مجلة فصول، المجلـد الخـامس، العدد الأول، أكتوبر،1984م، ص124.

مقاصده بشكل موثوق من الناحية الدلالية، ومن المفيد النظر إلى نصوصه على أساس التعدد الدلالي، الذي تبوح به مستويات النص المتراكبة، لاسيما ما يرتبط منها بالرمز والأسطورة، فهو يميلُ إلى خلق لغة إيحائية شفافة تتعدد فيها معاني الدال، وذلك بإضافة قيم متراكبة تتجاوز الوظيفة الإعلامية أو التداولية الخالصة للغة، فضلاً عن أنه يعمد في بعض الأحيان إلى انتزاع الدال من سياقاته الثابتة وإخفائه خلف دلالته، أو تغييب المدلول وإثبات الدال عبر عملية إبداعية تتجلى فيها المهارة المذهلة والقدرة المتميزة على الخلق والإبداع، فاللغة لديه تمارس انزياحاتها وتخرج من ألفتها؛ لتضفي على نصه طابعاً تشفيرياً وبعداً توالدياً وغموضاً جمالياً يحرر الدلالة من مرجعيتها المعجمية القارة في الأذهان، مما يفتح النص على قراءات متعددة، ويدفع المتلقي إلى مزيد من التأويل والبحث والاكتشاف.

2.3 انزياح العلاقات الإسنادية عند عبدالوهاب البياتي

إن من نتائج توظيف الأسطورة في الشعر الحداثي، الارتفاع بالشعر إلى مستويات حققت دوراً في استيعاب المضامين التراثية والإنسانية والحضارية، حيث أصبح الشعر ميداناً للمسائل الفلسفية، وقضايا التاريخ، والأنثروبولوجيا والسياسة، وشكلت الأسطورة شبكة من العلاقات مع هذه المسميات؛ ما أدى إلى جنوح الشعر صوب تكثيف الدلالة، والابتعاد عن وضوح المعنى، وسهولة الفهم والتذوق المباشر، حتى وصل الشعر إلى درجة بعيدة من الغموض والإبهام، الأمر الذي أحدث إرباكاً لدى القارئ العادي الذي يفتقد ثقافة معرفية في دلالات الأساطير التي توسل بها الشعراء في إنشاء قصائدهم، وبدا اهتمام شعراء الحداثة العربية بالأساطير، كونها تفتح آفاقاً تعبيرية جديدة، تتجاوز الألفة التي عهدتها الذائقة العربية، وتبتعد بالشعر من الوقوع في مسالك المباشرة والوضوح، وضمن هذه المحاولات، فقد عمد الشاعر الحداثي إلى البحث عن مواطن المغامرة، والارتقاء بالكلمة فوق المستوى المألوف، والانتقال بالصياغة من مناطق الدلالة المباشرة إلى مناطق الدلالة المضمرة، ولعل لجوء الشاعر الحداثي إلى الإفادة من المخزون الأسطوري، قاد بالضرورة إلى إحداث تحولات في التفكير الشعري، وفي طبيعة الشعر ولغته، كون

الأسطورة أداة تعبيرية قادرة على إسقاط رموزها وظلالها علـى واقـع الـشاعر، ومعاناته النفسية، الأمر الذي أغنى التجارب الشعرية، وشـحن طاقـات الـشعراء الإبداعية بنظرات خاصة، أضفتْ على قصائدهم درجـة مـن الكثافـة والإيحـاء والإشباع والتركيز، وبذلك فقد أصبحت النصوص الشعرية أكثـر تـشابكاً وتعقيـداً نتيجة تسرب الإشارات الأسطورية في جسد الشعر واندماجها في بنيات النص، وهذا بدوره قاد إلى تحقيق الغموض الفني، الذي أحال النص الشعري إلى مستويات دلالية ذات كثافة عالية، حفزت المتلقي على البحث في أعماق الـنص؛ لتأويـل دلالاتـه. وهكذا فإن توسل الشعراء بالأسطورة في بنـاء نصوصـهم الـشعرية، أدى إلـى صعوبة في تلقي الأسطورة نفسها؛ كونها تحمل علامات تخرج عن العلائق البلاغية القديمة، القائمة على الارتباط التقليدي بين طرفي الاستعارة أو المشبه والمشبه بـه، وبذلك فقد أضحت الأسطورة تمثلُ تحولاً وانعطافاً في حركة التجديد الشعري، وهذا التجديد يعد مدخلاً من مداخل قراءة الانزياح الشعري الذي يتطلب فِعلاً إنتاجياً لفـك شفرات النص، واختراق سطحه وسـبر أغواره، وحل رمـوزه؛ والقـبض علـى مدلولاته الخفية؛ للوصول إلى مقاصد الشعر والمواقف والرؤى التي يضمرها النص الشعري من خلال ملء الفجوات –حسب تعبير" إيزر " - التي تنتج " مـن تعـالق العلاقات اللغوية في الخطاب الشعري، التي ترتبط بحالة هيمنـة غيـاب المرجـع والعوالم الممكنة "[1]، حيث تترك التشكيلات الدلالية للمتلقي الحرية بتعبئتهـا عبـر القراءة الاستكشافية.

وهذا الحديث يقود إلى حديث آخر ذي صلة شديدة بالموضوع يتمثـل بمـسافة التوتر أو اللاتجانس التي تُعد منبع الشعرية[2]، والمسافة الفاصلة أو الفجوة التي تميز التراكيب الشعرية عن التراكيب النثرية، والنص الذي يحقق قدراً عالياً من الشعرية غالباً ما يقوم على إخلال العلاقة بين طرفي الإسناد " والذي تتناسـب فيـه عـدم

(1) الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص360. وينظر، كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،ج1،ص182.

(2) ينظر، أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربيـة، بيـروت، ط1، 1987م، ص14.

الملاءمة تناسباً طردياً مع اتساع الدرجة اللازمة لتغيير المعنـى، أي مـع اتـساع المسافة التي تفصل المعنى الحقيقي عن المعنى المجازي "[1]، فإن قلنا مثلاً:(الـريح قويةٌ). فإن العلاقة بين طرفي الإسناد قريبة ومقبولة، وممـا يقـع ضـمن إدراك الحواس. أما إذا قلنا: (الريح خضراء أو الريح متشنجة، أو الريح منكسرة) فإن ذلك مما لا تدركه الحواس، وهنا يقع انتهاك لقوانين الاستعمال المـألوف للغـة، " وإذا كانت القصيدة تنتهك قانون الكلام، فإنها تفعل ذلك لكي تأتي فتعيد ترتيب القانون من خلال تحولها هي، وهنا يكمن هدف كل شعر: إحداث تحـولات فـي اللغـة، و... تحولات في التفكير"[2]. وبهذا فإنه عندما تصبح المسافة بين طرفي الإسناد بعيـدة، وغير متحققة على مستوى الحواس، فإنه يكون من الصعب " توجيه النص وتأويلـه إذا انقطعت علاقة الإسناد أو الملاءمة بين العناصر التي تشكل التركيب،... غير أن الانزياح البعيد في النص، والذي لايعين المتلقي على تحديد علاقاته هو الذي يشكل عائقاً تأويلياً، وفي أضعف الاحتمالات قد يهيئ فرصة واسـعة لتـأويلات متعـددة ومختلفة ومتضادة "[3].

والبياتي من الشعراء الذين حذقوا في انجاز النص الشعري الأسطوري، ولذلك فإن كثيراً من تراكيبه جاءت على نحو غير متجانس، ومخالفـة للكـلام المـألوف، ومتنافرة العلاقة الإسنادية " إذ تميل التراكيب إلى الاتكاء على التحول الحاد، بحيث يواجه المتلقي بخيبة توقعية، كلما توهم أنه يـُـدرك ما سيأتي مـن الـسيـاق أو يتوقعه "[4]. وهكذا فإن الخروج على المألوف في الصيـاغة الشعرية " لا بـد أن يحمل معه تغيراً في المقاصد والدلالات والرؤى "[5] والانتقال بالدلالة إلى فـضاءاتٍ واسعةً، متعددة الطبقات، ومتفاعلة المستويات تتجـاوز التفـسير الأادي للمعنـى،

---

(1) كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،ج1، ص 152-153.

(2) كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،ج1، ص139.

(3) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص57.

(4) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص 68.

(5) الرواشدة، سامح، في الأفق الأدونيسي،(دراسة في تحليل الخطاب الشعري)، دار أزمنـة للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، ط1، 2006م، ص77.

والمطابقة الدلالية للتعبير، أو التنميط الدلالي في توليد المعاني إلى دلالـة مفتوحـة قائمة على اتساع الرؤيا، تستطيع استيعاب الذات الإنسانية ورؤيا الشاعر ومواقفـه من الحياة والوجود. وانطلاقاً من هذا المِهاد فإن الدراسة ستسعى إلى الكشف عـن دور هذه الظاهرة في تحقيق المستوى الشعري للنصوص موضوع الدراسـة، ومـا تؤديه من دور في بلورة رؤيا الشاعر، من خلال ربط الصياغة الشعرية القائمة على كسر قوانين الاختيار المعهودة بين الكلمات، أو المنفلتة من الاستعمال العـادي، أو المألوف، بالتحولات الدلالية التي بدورها تحقق للشاعر الفرادة والتميز والإبداع.

إن القصيدة من وجهة نظر (رامبو) هي" كيمياء الكلمة" [1] ومن خلالها تلـتحم بالعبارات الشعرية كلمات تقوم على المنافرة إذا ما قيست بقوانين الاستعمال العادي للغة. فاللغة تجيز للشاعر أن ينتهك قوانينها وألفتها اللغوية؛ ليصنع منهـا تراكيـب جديدة؛ تعبر عن ذاته ووجوده، وهذا يستدعي صوراً وأخيلة وأحلاماً وهواجس. وقد عبرت البلاغة القديمة عن تلك الألفاظ بالمجازات والاستعـارات والكنايات... و" لم تعرف التمييز بين المستوى التركيبي والمستوى التصوري، ولم تر إلا أن المستويين يتكاملان دون أن يتقابلا "[2]. فالانزياح يتحقق في العبارة الشعرية عندما تنشأ علاقة تركيبية تحمل " من الفاعلية والتأثير والدلالات ما لا يحمـله تركيب آخر،.. وكلمـا ابتعد التركيب عن المعيار حقق شعرية أوسع"[3]، وقـد ربـط جـان كـوهن بـين المستويين التركيبي والتصوري، ورأى أن الانزياح التركيبي يعد انتهاكـاً ضـئيلاً ومحدوداً إذا ما قيس بالانزياح التصوري القائم على عدم الملاءمـة بـين طرفـي الإسناد، والذي سماه " بالمنافرة " التي تُعد انزياحاً صارخاً[4]. ويرى أن اللغة تقبـل التحول لكي تقدم هدفاً دلالياً شعرياً من خلال عملية تتم على مرحلتين[5]:

---

(1) ينظر، كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،ج1، ص141.

(2) كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،ج1، ص139.

(3) الرواشدة، في الأفق الأدونيسي،(دراسة في تحليل الخطاب الشعري)، ص76.

(4) ينظر، كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،ج1، ص138. والرواشـدة، فـي الأفـق الأدونيسي، (دراسة في تحليل الخطاب الشعري)، ص76.

(5) كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،ج1ص138.

1- تحويلية: من خلال فرض المجاوزة، وهي مرحلة " عدم الملاءمة".

2- تكميلية: من خلال تقليل المجاوزة، وهي مرحلة " الاستعارة".

فالعمليتان متكاملتان وتحدثان على محورين متعاكسين، إذ تحدث عدم الملاءمة على محور التركيب، بينما يكون تقليل المجاوزة (الاستعارة) على محور الاستبدال لنفي الانزياح القائم على مبدأ المنافرة[1].

والإسناد يعد ركيزة شعرية مهمة، كون الكلمة تنهض بوظيفتها من خلال علاقاتها التجاورية بما سبق عليها، وبما لحق بها من الكلمات. وهو من أهم الوظائف النحوية التي يمكن أن تشغلها وحدة كلامية، والوحدات الكلامية، إما أن تكون ملائمة لوظيفتها، وإما غير ملائمة لها، وينبغي توفر شرط الملاءمة بين المسند والمسند إليه على مستوى العبارة الإسنادية؛ لتحقيق الوظيفة النحوية المخصصة لكل وظيفة معجمية، والعرف اللغوي يقتضي صحة الإسناد، وتوفر شرط الملاءمة لتحقيق الفهم السليم، والخروج على العرف اللغوي هو انتهاك لهذه القاعدة، وهذا التجاوز هو الذي يفضي إلى تفجير طاقات اللغة وإنتاج اللغة الشعرية[2] التي تعكس قدرة الشاعر على هدم أبنية اللغة، وإعادة بنائها من خلال استثمار أدواتها ووسائلها؛ من أجل خلق تشكيلات جديدة. وكون اللغة الشعرية تتمرد على الملاءمة التي تُعد ميزة نثرية، فهي تسعى إلى الانفلات من وظائف النحو بخلق مستوى تنافري يقوم على نفي الألفة بين المسند والمسند إليه، وتكسير العلاقة الإسنادية القائمة على مبدأ التجانس والانسجام بين العناصر التركيبية، فالمبتدأ يتطلب خبراً يلائمه دلالياً، وكذلك الحال بالنسبة للفعل والفاعل، غير أن لغة الشعر تتجاوز مبدأ التجانس والانسجام؛ لخلق فرادتها.

---

(1) كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،ج1، ص138.

(2) ينظر،كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،ج1، ص،147،150،156.

1.2.3 انزياح العلاقة الإسنادية على المستوى الاسمي

الإسناد علاقة نحوية تربط بين المسند والمسند إليه و" هو تركيب كلمتين أو ما جرى مجراهما على وجه يفيد السامع "[1]، ويمثل البنية النحوية للجملة التي تتكـون من وظيفتين نحويتين، هما المبتدأ والخبر في الجملة الاسمية، والفعل والفاعل فـي الجملة الفعلية. وتتمثل العلاقة التنافرية الاسمية بخلق حالة من التنافر غيـر قائمـة على مبدأ الانسجام والتجانس بين المبتدأ والخبر الركنين الأساسيين في الجمـــلة الاسمية، حيث يمثل المبتدأ (المسند)، بينما يمثل الخبر(المسند إليـه) فـي طـرف المعادلة الإسنادية، والأصل أن تقوم العلاقة بين طرفي الإسناد على أساس الانسجام والتجانس الدلالي، حين يكون المسند إليه أحد المحمولات التي تقـع فـي مجـــال المسند[2]، ونقيضه عدم الملاءمة حين يكون المسند إليه ليس محمولاً ممكناً للمسند.

ويمارس البياتي هذا الانزياح في شعره بخرق قانون الملاءمة، والتأليف بـين الوحدات المتنافرة في قصيدته " عذاب الحلاج " عندما يقول[3]:

وها أَنَا أَراك عاكِفَاً علَى رمادِ هذي النار

صمتُك بيتُ العنْكبوتِ، تَاجك الصبار

يا نَاجِراً نَاقَتَه للجار

طَرقْتَ بابي بعد أَن نَام المغَني

بعد أَن تَحطم القِيثَار

تتمثل العلاقة التنافرية في المقطع السابق في الجملتين الاسميتين(صمتك بيـت العنكبوت) و (تاجك الصبار)، وتبدو العلاقة الإسنادية في الجملتين غير مألوفة، فقد أسند البياتي الصمت إلى بيت العنكبوت، والتاج إلى الصبار. وعلى الرغم مـن أن أطراف العلاقة الإسنادية على المستوى اللغوي مألوفة لدينا، غير أن هـذه الألفـاظ

---

(1) السكاكي، أبو يعقوب يوسف، مفتاح العلوم، ضبط وشـرح: نعـيم زرزور،، دار الكتـب العلمية، بيروت،،1983م، ص 86.

(2) ينظر، الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص57.

(3) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص342.

أصبحت على مستوى التعبير الشعري غير متجانسة، وذات دلالة غريبة، فما العلاقة بين الصمت، وبيت العنكبوت، وما العلاقة بين التاج والصبار؟ لعل العلاقة الإسنادية في الجملة الثانية(تاجك الصبار) قد تعضد دلالة الجملـة الأولـى، فالـصبار مـن المفردات الدالة على الألم والمعاناة، وقد نربطها بآلام المسيح في العقيدة المـسيحية، وعذابات أوزيريس في الميثولوجيا المصرية، ومعاناة بروميثيوس فـي الأسـطورة الإغريقية، حيث يمثل كل من المسيح وأوزيريس بروميثيـوس رمـوزاً للتـضحية والفداء من أجل الآخرين، لاسيما أن البياتي يتحدث في قصيدته عن كفاح الحـلاج واستشهاده، وارتفاعه إلى مستوى البطل الأسطوري الذي يضحي بنفسه في مواجهة الشر والظلم إذ " إن مصارع العشاق والثوار والفنانين واستشهادهم يظل الجسر الذي تعبره الحضارة والإنسانية إلى ذات أكثر اكتمالاً "[1] كما يرى البياتي، فالحلاج يمثل رمزاً للثورة والتمرد على التقاليد الاجتماعية والسياسية الظالمة، وهدفه تغيير الواقع؛ لتوفير حياة كريمة للفقراء والجياع والكادحين، وروحه حلتْ في روح العالم الكليـة حسب تعبير البياتي وقطرات " دم الحلاج المصلوب قد تحولت إلى زيت في مصباح الإنسانية، وإلى بذرة، فشجرة، فغابة "[2]. وبذلك فإن التاج الـذي اقتـرن حـضوره بالسلطة والقوة والدعة ورغد العيش، يتخـذ دلالـة مغـايرة تعبـر عـن المحنـة الاجتماعية، وما يلاقيه الإنسان الثوري المتمرد من ألـم ومعانـاة، حيـث تـصبح التضحية عبوراً للحياة من خلال الموت، ويصبح الصبار رمزاً متعاليـاً للتـضحية والفداء. ولكن ما دلالة جملة(صمتك بيت العنكبوت) ؟ هل أراد البيـاتي القـول إن صمت الثائر ضعيف واهن كبيت العنكبوت، في إشارة إلى الآيـة الكريمة " مَثَـلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِن دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا ۖ وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُـوتِ ۖ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ "[3] وهذا الـصمت يتحـول صراخـاً وعنفـاً وإصراراً ووعيداً في مجابهة الظلم، والفساد، وتغول السلطة، متى زاغت عن الحق

(1) البياتي، تجربتي الشعرية، ص45.

(2) البياتي، تجربتي الشعرية، ص45.

(3) سورة العنكبوت، الآية 41.

والعدل. أم إن الصمت هو مصدر قوة الثائر الرافض للظلم، إذ غالباً ما يقترن الصمت بالرفض، وفي ذلك ينسب إلى كثيرعزة قوله[1]:

ضِعافُ الأُسدِ أَكْثَرها زئيراً   وأَصرمها اللّواتي لا تَزِير

ولكن ما علاقة ذلك ببيت العنكبوت ؟ وهل تكمن القوة بخيوط بيت العنكبوت التي هي من أصلب الألياف الطبيعية، ولها قوة تحمل للضغط تفوق الفولاذ، لذلك يطلق عليها (الفولاذ البيولوجي)، أم إن البياتي يصفُ صراع الحلاج مع نفسه حين تتنازعه الرغبة في التحرر من الألم، والخلاص من الموت بأن يقف موقفاً سلبياً من الجياع والكادحين، فيدير ظهره لهم ويتخلى عنهم، فيكون صمته تعبيراً عن الموقف الواهن والهش والضعيف، ويكون قد اتخذ لنفسه بيتاً واهناً كبيت العنكبوت الذي يخلو من معاني المودة والرحمة التي هي أساس كل بيت سعيد، حيث تقتل الأم زوجها وتأكل صغارها، ويقتل الأخ أخاه وتقتل الأخت أختها. وبذلك فإن صمته يكون قد شكل خيبة أمل كونه يعبر عن الضعف الذي لا يوفر عامل أمن وحماية للفقراء والجياع والمحرومين الذين يتطلعون لنصرة الثائر العظيم. أم إن الصمتَ يشكل عنصر قوة بوصفه عامل احتماء ودفاع عن النفس سرعان ما يتحول إلى عنصر ضعف على المستوى المعنوي أمام صيحات المتعطشين للحرية والعدالة والعيش الكريم، الذين ينتظرون البطل الذي يقف إلى صفهم، ويناضل من أجلهم، كما هو الحال عند العنكبوت التي لا يشكل بيتها مصدر أمن وحماية لها من الناحية المادية. لعل مثل هذا الانزياح في العلاقة بين المسند والمسند إليه يعد بعيداً، ويشكل فجوة واسعة تقود المتلقي إلى البحث عن تأويلات عديدة، لا يمكن الوثوق بدلالة أي منها على نحو مطمئن.

وتتكرر المنافرة أو (اللانحوية) حسب تعبير جون كوين[2] في القصيدة نفسها حين يربط عذاب الحلاج بآلام المسيح عبر علاقات إيحائية، وضمن سلسلة من

---

(1) كُثير عزة، عبدالرحمن بن كثير، ديوان كثير عزة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1971م،ص530.

(2) ينظر، كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،ج1، ص134.

الرموز والمرجعيات الأسطورية التي تتطلب عمليات من البحث والتنقيـب؛ لإدراك تحولاتها الدلالية، يقول[1]:

مِن أَين لِي أَن أَعبر الضفَاف
والنار أَصبحتْ رماداً هامِداً
مِن أَين لِي يا مغْلِقَ الأَبواب
والعقْم واليباب
مائِدتي، عشَائي الأَخِير في وليمةِ الحياه
فَافْتَح لِي الشباك، مد لِي يديك آه

تتجلى المنافرة الإسنادية بين المبتدأ والخبر في المقطع الـسابق فـي الجملـة الاسمية (العقم واليباب مائدتي)، فقد أسند البياتي العقم وعطف عليه اليباب للمائـدة مضافاً إليها ياء المتكلم، وهذا تعبير غير مألوف، إذ لا يقع المـسند إليـه (الخبـر) (مائدتي) في مجال تناله دلالة المسند (العقم واليباب)، وبهـذا لـم تتحقـق علاقـة الملاءمة بين طرفي الإسناد، فقد قلتْ فرص التكافؤ بين التركيب علـى المـستوى النحوي، والناتج الدلالي الذي اتسع لاستيعاب علاقات الغياب بشكل أكثـر فاعليـة بالمقارنة مع علاقات الحضور. وقد أطلق جان كوين على العلاقة الإسـنادية التـي تبدو فيها علاقات الغياب أكثر كثافة من علاقات الحضور، أو المستوى الخـارجي فيها يفوق المستوى الداخلي، بالمجاوزة من الدرجة الثانية[2]. ولعل هذا التركيب يعد مسوغاً على المستوى الشعري، كونه يكتنز دلالة مركزية مبنية على الألم والمعاناة والعذاب، فالنار التي أصبحت في رأي الشاعر رماداً تشي بالـضعف وعمـــق المأساة، وتهيئ لأرضية غير ملائمة على المستوى الواقعي، تستمد شـحنتها مـن المرجعية التاريخية والدينية والأسطورية، فالنار توحي بقيمة حـضارية مرجعيتهـا بروميثيوس الإغريقي الذي سرق نار الآلهة فمنحها للبشر، والعذاب الذي جره لنفسه جراء فعلته هذه، والمائدة هي مائدة العشاء الأخير الذي تناوله المسيح مع تلاميـذه وحوارييه قبل القبض عليه، فالشاعر يرى في عذاب الحـلاج المعانـاة الإنـسانية

(1) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص346.

(2) ينظر،كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،ج1، ص152.

المستمرة عبر العصور، فروحه قد حلتْ في روح العالم الكلية - كما يقـول – [1]؛ لذلك فإن آلام الشاعر تمتد إلى عذابات الحلاج، وتلتقي بـآلام المـسيح، وعـذاب بروميثيوس؛ للتعبير عن المحنة الإنسانية، القائمة على الصراع بين الخير، والـشر والحق والباطل، أو بين السلطة والرعية والحكام والمحكومين. وهذه المحنة تنطوي على معانٍ مأساوية تُشير إلى الواقع العربي المأزوم بكل تناقضاته وضعفه وضياعه وانكساراته. ولعل تعالق النص مع الأحداث الدينية والأسـطورية، يكـشف رؤيـا الشاعر تجاه الواقع الذي يحياه والمتمثل بالصراع الأبدي بين المبدع بما يمتلك مـن أدوات ثقافية وفكرية وأيديولوجية، والسلطة بما تمتلك من أساليب البطش والخـداع والمكر. هذا الصراع الذي ينتهي بموت الفنان /الثائر/المبدع. غيـــر أن الموت لايعنى هنا الموت الطبيعي أو الفيزيائي، بل الموت الذي يعنـي الـولادة الحقيقيـة والمستمرة على مدى التاريخ[2]. وفي هذا المعنى يقول[3]:

أَوصالُ جِسمِي أَصبحتْ سماد

في غَابةِ الرماد

ستَكْبر الغَابةُ، يا معانِقي

وعاشِقي

ستَكْبر الأَشْجار

سنَلْتَقِي بعد غَدٍ في هيكَل الأَنْوار

فَالزيتُ في المِصباحِ لَن يجِف، والموعِد لَن يفُوت

والجرح لَن يبرأَ، والبِذْرةُ لَن تَموت

وفي هذا المقطع ينتقل البياتي إلى تقنية السرد المباشـر، فتتمـاهى شخـصيته بشخصية الحلاج ضمن طقوس صوفية، تقوم على العشق والعناق؛ ليجعـل فكـرة الثورة بؤرة لتحولات دلالية، تنهض برؤيا معاصرة قائمة على الترميز، واختـراق المباشرة والتقليد، من خلال لغة صوفية إيحائية، تطرح الواقع عبر نهج ثوري، يقوم

(1) ينظر، البياتي، تجربتي الشعرية، ص45.

(2) ينظر، البياتي، تجربتي الشعرية، ص42.

(3) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص347

على التوافق بين حاضره وماضي الحلاج، من الناحيتين الوجدانية والفكرية، وكأنه ينادي روح الحلاج؛ لتحل في جسده الذي يمارس انزياحاً على مستوى التركيب الإسنادي، بعدما أصبحت أوصاله سماداً في غابة الرماد. ولعل هذه العلاقة القائمة على فكرة الحلول، تحيل إلى محمولات رمزية، تتمثل بالعناق الزراعي، والعشق الأسطوري عبر طقوس الانبعاث والتجدد، كما هو الحال في أسطورة عشتار وتموز، وبعل وعناة، وأفروديت وأدونيس، وينكشف هذا البعد عندما تتحول غابة الرماد التي توصف عادة بالسواد إلى غابة من الأشجار الخضراء، فينتقل الشاعر إلى مستوى البطل الأسطوري، باستمرار نزيف الجرح، الذي يغذي بذرة الثورة، رمز الأمل والتجدد والحرية والحياة.

إن اتساع مجالات الرؤيا عند البياتي تدفع إلى خلق حالة من التوتر بين منحنيات النص، إذ إن الكثير من نصوصه، لاسيما التي يتكىء فيها على الرمز والأسطورة، تشكل حالة من التحولات الدلالية اللانهائية، " وتتجلى هذه التحولات على صورة الغياب والحضور أو الموت والحياة، إلى حد يستحيل النص معه إلى شكل قريب مما يسمى في النقد الحديث بالفانتازيا "[1]، فالألفاظ لديه تعرض منطوقات غير عرفية عند التشكيل الشعري[2]، فهو يستخدم تراكيب ليست على مسافة قريبة من متعلقاتها أو مصاحباتها المعجمية. فيعمد إلى تحطيم العلاقات المنطقية؛ لتأسيس علاقات دلالية جديدة ترشح السياق الشعري للعديد من التأويلات، ويبرز هذا البعد في قصيدته " في حانة الأقدار "عندما يقول[3]:

القَمر الأعمى ببطْن الحوت

وَأَنْتَ في الغُربةِ لا تَحيا ولا تَموت

نَار المجوس انْطَفَأتْ

فَأوقِد الفَانُوس

(1) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص68.

(2) ينظر، دايك، فان،علم النص، ترجمة: سعيد حسن البحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، ط1، 2001م، ص311.

(3) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص377.

وابحثْ عن الفَراشَةِ

لَعلها تَطِير في هذا الظلامِ الأخْضر المسحور

واشْرب ظَلام النور

وحطم الزجاجةَ

فَهذِهِ اللَّيلَةُ لن تَعود

تتجلى في المقطع السابق العديد من الانزياحات منها ما هو على المستوى الإسنادي مثل قول الشاعر:(القمر الأعمى ببطن الحوت)، ومنها ما هو على المستوى الدلالي كالانزياح الحاصل بين الصفة والموصوف في (الظلام الأخضر)، والانزياح الحاصل بين المضاف والمضاف إليه في(واشرب ظلام النور)، ويمارس السطر الشعري الأول، انزياحاً آخر على مستوى الصفة والموصوف، فضلاً عن انزياحه على مستوى التركيب الإسنادي. ولابد لهذه الانزياحات من أن تلعب دوراً في إنتاج دلالة النص الشعري، وكشف رؤى الشاعر ومقاصده.

لَعل البياتي يلجأ إلى تجسيد الثورة بمعناها الفلسفي فيستبطن عالماً غائباً وراء كلماته ورموزه، فثمة علاقة في النص تقوم على مجموعة من الثنائيات مثل: الحياة والموت (لا تحيا ولا تموت) والحضور والغياب (انطفأت، وأوقد)، والنور والظلام (واشرب ظلام النور)، ولكن هل أراد البياتي أن يعبر عن حالة الألم والمعاناة التي يعيشها آملا ببزوغ فجر جديد ؟ ومن هو القمر الأعمى الذي يسكن بطن الحوت ؟ هل أراد الإشارة إلى قصة النبي يونس الذي سجن في بطن الحوت ؟ وهل أراد بقوله:(نار المجوس انطفأت) الإشارة إلى مولد الرسول الكريم محمد عليه السلام ؟ أم هي إشارة إلى المجوس الذين كانوا يوقدون النار في الجبال، وينتظرون بعث النبي المنتظر عيسى عليه السلام بعد أن عم الفساد في فلسطين؟هل أراد الشاعر أن يصف نفسه بالنبي المخاص ؟ وما هي الفراشة التي تطير في الظلام الأخضر ؟ أسئلة كثيرة يفتحها النص. ولكن هل تستطع الانزياحات التي تشكلت في النص تشييد الدلالة الغائبة من خلال التأويل؟

لابد هنا من تفعيل أدوات التأويل؛ لفك شفرة النص من خلال البحث عن معانٍ لتوجيه النص، تكشف عن دلالاته. فعندما يقول الشاعر: (القمر الأعمى ببطن

الحوت)، فإنه بذلك قد انحرف بالتركيب على نحو غير مألوف، فغالباً ما يوصـف القمر بأنه المنير أو المضيء أو الهادي بما " توفره قائمة من التوقعات التواضـعية التي وقرت في أذهاننا "[1]. ولكـن هـل القمـر يعنـي المبـشر/الهـادي/النبـي/ الشـاعر/الثائر؟ وهل العمى هو الاغتراب والمعاناة الفكرية التي يعيشها الـشاعر؟ كما هو الحال عند نبي الله يونس الذي أرسله الله إلى مدينة (نينوى) فـي العـراق يدعوهم إلى عبادته، يأمرهم بالمعروف، وينهاهم عن المنكر، فما استجابوا له، ولـم يؤمن برسالته أحد بعد مضي سنوات على دعوتهم، بل سخروا منه واستهزؤوا بـه، وقالوا عنه ساحر مجنون، فغضب نبي الله منهم ويئس من هدايتهم حتـى هجـرهم وخرج عنهم، فكان جزاؤه السجن في بطن الحوت (القبر المظلم)، فلا هو حـي ولا هو ميت. وهل في قوله:(نار المجوس انطفأت) يبشـر بالولادة الجديدة، و" الانتقال عبر لحظات التجدد الثوري إلى ذات أكثر اكتمالاً "[2] تقتـرب مـن ذوات الأنبيـاء والمرسلين؛ للتعبير"عن سنوات الرعب والنفي والانتظار التي عاشتها الإنسانية عامة والأمة العربية خاصة"[3]. ولعل دلالة الفراشة الأسطورية في قوله:(وابحـث عـن الفراشة لعلها تطير في هذا الظلام الأخضر المسحور) تكشف جانباً مـن مقاصـد الشاعر، فالفراشة " ترمز إلى روح الميت في معتقدات القدماء.. تاركـة عـشاقها يبحثون عنها في جحيم هذا العالم وفي كل العصور"[4]؛ لذلك فهي ترمز إلى الانبعاث والتجدد، وطيرانها في الظلام الأخضر يؤكد الصلة بين الحياة والمـوت، والخالـق المتجدد، فالظلام يستحيل أن يكون أخضر، وهـذا " الخطـأ الظـاهر والانحـراف المحسوس عن المعيار"[5] الذي يوجب التصحيح، يدفع " في اتجاه كـسر الحـواجز

---

(1) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص58.

(2) البياتي، تجربتي الشعرية، ص44.

(3) البياتي، تجربتي الشعرية، ص43.

(4) البياتي، تجربتي الشعرية، ص45.

(5) بريفو، جان، وسابليرول، جان فرانسوا، المولد، (دراسة في بناء الألفاظ)، ترجمة: خالـد جهيمة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2010م، ص65.

المقبولة في اللغة "[1] فالظلام يوصف بالسواد، ولا يكـون الظـلام أخـضر، إلا إذا عبرتْ الحياة من خلاله، أو ولدتْ من رحم الموت، وهذا المعنى يرتبط إلى حد كبير بالثورة، التي ليست " سوى مد إيـجابي لتـحقيق التـجدد "[2].

وتعكس العلاقة التنافرية بين طرفي الإسناد في شعر البياتي بعداً سـلبياً فـي توظيف الرمز، إذ يعمد إلى تحويل دلالة النسق الأسطوري، بتفريـغ الرمـز مـن مدلولاته الإيجابية، والتوجه به إلى الاستخدام السلبي، المتساوق مع الرؤيا القائمـة على الغياب والاحتجاب، عبر نسيج من العلاقات الأسطورية، التي تشكل علامـات تحول دلالي، من خلال تقاطعات تناصية، وتشكلات رؤيوية، تُبرز تحولات الدلالـة التي هي حصيلة العلاقة بين الدال والمدلول. وفي ذلك يقول[3]:

البحر ماتَ وغَيبتْ أَمواجه السوداء قَلْع السنْدِباد
ولَم يعد أَبنَاؤه يتَصايحون مع النوارسِ والصدى المبحوح عاد
والأُفقُ كَفنَه الرماد
فَلِمن تُغَني الساحِراتْ ؟
والبحر مات
والعشْب فَوقَ جبينِهِ يطْفُو وتَطْفُو دنْيواتْ
كانَتْ لنَا فيها، إِذَا غَنى المغَني، ذِكْريات
غَرِقَتْ جزيرتُنَا وما عاد الغِنَاء
إِلا بكَاء

يظهر البطل الأسطوري (السندباد) في النسق الوصفي المغـامر دائـم الـسفر والترحال، يرتاد الآفاق الموحشة المظلمة المجهولة، وعلى الرغم من تلك المخاطر التي تحيق بأسفاره، وما يتعرض له من الاختطاف والأسر في جزر البحر النائيـة، إلا أنه يعود دائماً من أسفاره بالنصر والظفر، محملاً بالكنـ ـوز العجيبة، والنفائس الثمينة. غير أن البياتي يحمل هذا الرمز الأسطوري دلالة سلبية بدت مـن خـلال

(1) بريفو، وسابليرول، جان، المولد، (دراسة في بناء الألفاظ)، ،ص 65.
(2) البياتي، تجربتي الشعرية، ص44.
(3) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص347.

الانزياح القائم في العلاقة ما بين المسند والمسند إليه في (البحر مات)، و(الأفق كفّنه الرماد). فالبحر هو المكان الملازم على الدوام لرحلات السندباد، ولايمكن الفصل بين البحر والسندباد، كون البحر، يشكل المكان الذي يصنع فيه السندباد مغامراته. فهو الحيز الذي يمثل رحم الحياة والوجود لدى السندباد البحري، وتتجسد من خلاله الولادة والتجدد، فعشتار وأفروديت ولدتا من زبد البحر وقرارة الأمواج(1):

طِفْلَةٌ أَنْتِ وَأُنْثَى واعِدة

وِلدتْ مِن زبدِ البحرِ ومِن نَارِ الشموسِ الخَالِدة

غير أن البياتي يميت البحر، مسرح المغامرة السندبادية، ويحوله إلى بحر للضياع والحداد والظلمة والعدم، فقد غيبتْ أمواجه السوداء قلع السندباد، ولم يعد السندباد ذلك البطل الذي تحركه الرغبة في المغامرة، واكتشاف الأهوال، وغيابه الفني في المجهول، وخلف حجب الواقع، يعني أن مغامراته لم تعد مكللة بالظفر. ولعل البياتي يسقط هذا الرمز على تجربته الفنية؛ للتعبير عن المعاناة والأزمة النفسية، التي يعيشها تجاه الواقع المظلم في وطنه خاصة، والوطن العربي الكبير عامة، وتبدد فرص الأمل في تحقيق التغيير الذي يفضي إلى الحرية، إذ غالباً ما يرتبط البحر بتجارب الرحيل والمنفى وحلم العودة إلى الوطن، فأبناء السندباد لم يعودوا يتصايحون مع النوارس التي يشير تواجدها إلى بشائر الأمل بالاقتراب من اليابسة / الأرض، طوق الحرية والنجاة. ويزداد النفق ظلمة، واليأس عمقاً لدى الشاعر، عندما تتضاءل فرص الأمل في الانبعاث. وانزياح العلاقة الإسنادية بين الدال والمدلول في قوله: (الأفق كفّنه الرماد) يضعفُ كل عناصر المغامرة والبحث والاكتشاف، فقد انتهت طموحات السندباد/الشاعر وباتت حياته يغلفها السأم؛ نتيجة سيطرة السلطة الغشوم، وعجز الشاعر، وانكساره أمام تحقيق الحلم والفعل الإيجابي في التغيير، فالشعور باليأس وخيبة الأمل، تُبدد أحلام الشاعر، وتُضعف فرص الاقتراب من فجر الحرية. ولعل قوله: فلمن تغني الساحرات ؟ إشارة إلى البعد

(1) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص476.

الأسطوري المتمثل بغناء فتيات الماء(السيرينات)[1] ذات الصوت الساحر العذب الذي يشكل عامل جذب وإغواء للبحارة، ولعل موت البحر الذي يمثل حضوراً مرتبطاً بالبطل الأسطوري السندباد، قد أفضى إلى دلالة الغياب والاحتجاب، كون الماء يرتبط بالاحتفال الطقوسي الدال على الانبعاث والتجدد، إذ يلعب الماء دوراً جوهرياً في انبعاث عشتار وإنانا وعناة، عبر طقوس الخصب والتجدد والانبعاث من الموت. ومغامرة الشاعر الفكرية والوجودية، تحمل طابع مغامرات السندباد، فإذا كانت مغامرات السندباد البحرية تنتهي به دائماً إلى النصر والظفر، فإن رحلة الشاعر تتجه إلى الداخل، بحثاً في أعماق الذات عن قيم تساعده على تجاوز المحنة، وتخطي الانحطاط الفكري والحضاري القائم في عالم اليوم، والذي لا يبشر ببارقة أمل وسط هذا النفق المظلم الذي يتحول فيه الغناء إلى بكاء.

2.2.3 انزياح العلاقة الإسنادية على المستوى الفعلي

من المعروف أن الجملة الفعلية تتكون من فعل وفاعل، إذا كان الفعل لازماً، وتتعدى إلى مفعول به، إذا كان الفعل متعدياً، ولكي يؤدي التركيب الفعلي وظيفته على المستوى التواصلي، أو النثري، أو الخطاب العادي، يتطلب ذلك الانسجام، والتلاؤم بين العناصر المشكلة لطرفي العلاقة الإسنادية، فينبغي أن يكون المسند إليه (الفاعل) في مجال تناله دلالة المسند (الفعل)، غير أن الشعر لكي يحقق وظيفته الشعرية يجنح إلى التغريب، ونزع الألفة بين الدوال ومدلولاتها، والنص الذي يحقق قدراً عالياً من الشعرية، يتوسل بسعة الفضاء المتحقق من التنافر، والتباعد، واللاتجانس بين طرفي المعادلة الإسنادية؛ لتكثيف الدلالة، وتحويلها من دلالة حاضرة، إلى دلالة غائبة، ومن دلالة صريحة، إلى دلالة إيحائية. فاللغة في القصيدة الحداثية، لاتتناول ظاهر الأشياء، وإنما تغوص في عوالمها الداخلية، وهي ليست لغة

---

(1) السيرينات: معبودات إغريقية وتعني حوريات البحر، يعشن في جزيرة، ويغرين البحارة بصوتهن الساحر، حتى إذا ما وصلوا إليهن قضين عليهم، ويرسمن مجنحات كالطيور في القسم الأسفل من أجسادهن.(ينظر، نعمة، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، ص231)

علامات تدل على مدلولات بعينها وحسب، بل هي لغة دوال تنتظم في سياقات إبداعية على نحو خاص، وتراكيبها لاتعترف بالقواعد والأعراف، وإنما تميلُ إلى الانحراف والخرق، فتأتي دلالات أبنيتها متعددة ومفتوحة ومؤجلة؛ لأنها تُشَيد قيمتها من خلال عمليتي الهدم والبناء، والخروج على سلطة النمذجة والاحتواء والتقوقع[1].

والبياتي يعي ما للانزياح الحاصل في التركيب اللغوي من دور في إنتاج الدلالة، عبر خلخلة معايير اللغة الشعرية، وخلق حالة من عدم الألفة في تركيب الجملة الفعلية بين طرفي العلاقة الإسنادية، التي يتطلب الوصول إلى دلالاتها تأويلات عديدة وقراءات مختلفة. وفي هذا المنحى يقول[2]:

شَطَرتُ برتُقَالَةَ الشمسِ إلى نِصفَين

وهبتُ نِصفَها غُراب البين

ونِصفها الآخَرَ ألقَيتُ بِهِ في البحر

فَاشْتَعلَ البحر ولكِن حبِيبي لَم يعد، لنَجمع النصفَين

يبدو النص كلاً معقداً نتيجة تفاعل العديد من الرموز والصور، التي تُحيل بدورها النص إلى دلالات إيحائية، تخلقتْ بفعل التغريب، ونزع الألفة، بين الدوال ومدلولاتها، لاسيما عندما تفتقد الصلة بين طرفي العلاقة الإسنادية إلى منطق جامع، الأمر الذي يربك المتلقي، ويحمله على البحث عن وسائل تأويلية، قد تكشف عن رؤيا الشاعر وهواجسه "وهي رؤية ليست مطابقة _بالضرورة_ لما أراده الشاعر نفسه"[3]، وإنما هي إضافة قد تلتقي مع نية الشاعر ومقصديته، وقد تبتعد عنها. فالجملة الفعلية (اشتعل البحر) التي يشكل الفعل والفاعل طرفي الإسناد فيها، تركيب غريب لايقوم على علاقة مألوفة، يتحقق فيها مبدأ الانسجام والتجانس. فقد أسند الشاعر الاشتعال للبحر، وهذا مما لا يقع في مجال المسند، فقد نقول: اشتعل

---

(1) ينظر، راجح، سامية، رسالة دكتوراه بعنوان "أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبدالله حمادي "، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2012م، ص263.

(2) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص505.

(3) الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص56.

الشجر. أو اشتعل الورق. أو اشتعل النفط. عبر قوائم تتيح تسويغ العلاقة بين طرفي الإسناد، ضمن ما يسمى بالمصاحبات المعجمية، حيث تميلُ بعض الألفاظ إلى مصاحبة ألفاظ دون غيرها.. بمعنى " أنهما عادة ما يريان في نفس المحيط اللغوي "[1]. لكن البحر غير قابل للاشتعال، فما الذي دفع الشاعر لإقامة مثل هذه العلاقة بين طرفي الإسناد ؟

لعل البياتي يذهب في المقطع السابق تجاه رمزية مقدسة، تقوم على جوهر الأشياء، من خلال البحث عن قيمة محتجبة وراء الأشياء، ترتبط بالحقيقة والمعرفة، إذ يظهر المقطع الشعري مناخات الحزن واليأس التي تُخيم على الشاعر، فيندفع للانفلات من قيود الواقع، والدخول في عوالم سوريالية صوفية تُعيد إليه ذاته المشطورة، بعدما تشظتْ في عالم الواقع، ووقعت في براثن الرفض والتهميش والحظ العاثر، لذلك فهو دائم البحث عن الحقيقة الغائبة التي تتمثل ببرتقالة الشمس، إذ يمارس التركيب انزياحاً آخر على المستوى الفعلي في (شطرت برتقالة الشمس إلى نصفين). وتبدو العلاقة قريبة على المستوى الإضافي في برتقالة الشمس، لاسيما أن الشمس حين تقترب من الغروب تتخذُ من اللون البرتقالي سمةً بصرية. غير أن الانزياح البعيد يكمن في شطر برتقالة الشمس إلى نصفين. حيث تتخطى المنافرة عتبة المعقول إلى اللامعقول. ولكن ما دلالة هذين النصفين ؟ هل يعني هذا أن الشاعر يمارس غياباً على المستوى الواقعي، وحضوراً على المستوى الأسطوري عبر ثنائيات الحضور والغياب والخفاء والتجلي؟ هل امتلأ الشاعر يأساً وقنوطاً، وخاب أمله في هذه الحياة، فجعل من نصفه المادي، قرباناً للغربة والنفي والرحيل؟ هل يبحث عن نصفه الآخر، عندما رمى بنصفه الروحي في غياهب البحر؛ أملاً بالعودة والانفلات من الأهوال والأخطار؟ كما هو الحال عندما عاد أوليس إلى حبيبته المنتظرة بينلوب بعد غياب طويل. أم أنه شعر بعدم جدوى النصف الآخر، وقلة فائدته، عندما خاب رجاؤه من تحقق عودة النصف الآخر الغائب في المجهول ؟ أم أن الشاعر يتنبأ بمستقبله من خلال النصف الآخر الذي

---

(1) عزت، علي، الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتجليات الخطاب، شركة أبو الهول للنشر، القاهرة، ط1، 1996م، ص31.

رماه في البحر ولم يعد؛ للتعبير عن انكسار الحلم، وتلاشى الأمل بتحقق فعل العودة إلى الوطن. أم هي محاولة (تبصرية) يطـ ـ ـارد فيها البيـاتي" الغياب من خلال الحضور؛ ليجعله (الغياب) يمثُل أمامنـ ـا على نحو واضح "[1] ؟ إذ يقول في مثـ ـل ذلك [2]:

رحلْتُ بِقطَارِ اللَّيل الثلْجِي إِلَى شِيراز

وَأَنَا نِصفِي في المنْفَى والنصفُ الآخَر في الدار

هل يحاول البياتي ممارسة طقوس التوحد، والاكتمال بين الوطن والمحبوبـ ـة ؟ فتعيقُ الذات المنشطرة الوصول إلى هذه الحالة، بفعل الاغتراب والـ ـضياع. وهـ ـل فعلاً تمثل برتقالة الشمس، الحقيقة المحتجبة، التي تتطلب فعل المجاهـ ـدة للوصـ ـول إليها ؟ أسئلة كثيرة يفتحها النص الشعري تُرشح لتعدد احتمـ ـالات النـ ـاتج الـ ـدلالي الإيحائي، الذي يتسع بقدر ما يرتبط بالغموض، والتعقيد المقصود داخـ ـل الـ ـنص. وبذلك لايمكن الجزم بدلالات النص على نحو راسخ ومطمئن. كون الشاعر يتحرك " في دوائر.. تتسع لتستوعب العالم وتُعيد صياغته في إطار من الاحتمـ ـالات التـ ـي تجعل شعريته أفقاً مفتوحاً يحتاج "[3] قدرة خلاقة على قراءة " مترامي ـات الـ ـنص.. وحيثياته، واستنهاض أوراقه البعيدة، واستقطاب مضامينه، وكل ذلك يشكل حركـ ـة بعث، وقيامة أخرى للنص، وفرزاً لممكناته الدلالية، ومكوناته الإبداعية"[4].

---

(1) ناظم، حسن، البنى الأسلوبية، (دراسة في "أنشودة المطر" للسياب)، المركـ ـز الثقـ ـافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م، ص200.

(2) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص627.

(3) عبدالمطلب، محمد، تطور تجربة محمود درويش الشعرية، من كتـ ـاب زيتونـ ـة المنفـ ـى، (دراسات في شعر محمود درويش)، مجموعة مؤلفين، الحلقة النقدية في مهرجان جـ ـرش السادس عشر/ 1997م، المؤسسة العربية للدراسـ ـات والنـ ـشر، بيـ ـروت، ط1، 1998م، ص77.

(4) الشّيدي، فاطمة، المعنى خارج النص، (أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب)، دار نينـ ـوى للطباعة والنشر، دمشق،2011م، ص17.

وتتكرر العلاقة التنافرية على مـستوى الجملـة الفعليـة فـي الإطـار نفـسه عندمــا يقول[1]:

أكلْتُ برتُقَالَةَ الشمسِ وفي دمِي توضأتُ وصليتُ إلى الصحراء

عمود نُورٍ لاح لي وواحةٌ خَضراء

يرتَع في قِيعانِها سِرب مِن الظباء

وعِنْدما فَوقْتُ سهمِي كي أصِيب مقْتَلاً مِنْها ومِن بقيةِ الأشْباح

توارت الواحةُ والظباء في السراب

وارتَفَع النور إلى السماء

واكْتَنَفَتْني ظُلْمةٌ وصاح بي صوتٌ مِن القِيعانِ أتَيتَ قَبلَ موعِدِ الوليمة

لعل البياتي يسعى هنا لصياغة العلاقة الكلية بين المادة والروح، عـن طريـق الجمع بين أطراف الإسناد المتنافرة، في الجملة الشعرية (أكلت برتقالة الشمس وفي دمي توضأت)؛ لتأكيد فكرة " وحدة الوجود " من خـلال عمليـة دمــج الـشكل بالمحتوى، وصهر الواقعي بالمثالي[2]، عبر رحلة الذات صوب عوالمها الداخليـة، الباحثة عن الدفء والنور، من خلال لغة صوفية مفعمة بالوجد والإصرار، قـادرة على اختراق طاقة المكان والغوص في بواطن الأشياء؛ ليكون هذا الانتقال " معادلاً لحركة الروح الباحثة عما لم يجئ بعد من مظاهر الربيع "[3]. فالدم الذي توضأ بـه، يشير إلى قيم الاستشهاد، والتضحية، والفداء، في ثورته على مظاهر الظلم والفساد، ويرتبط حضور الدم برؤيا الشاعر، وفق مستوى تبصري، بعمود النور، والواحـة الخضراء. فتتكامل صورة الدم المرتبطة باللون الأحمر، مـع الواحـة الخـضراء، ويشكل اجتماعهما قوة حيوية، ترتبط بمعاني الخـصوبة، والتجـدد عبـر جـراح البطل/تموز، الذي سقط في معركة الموت/الحياة، والذي يظهـر بـصورة شـقائق النعمان مع بشائر فصل الربيع، فتنعكس الرؤيا في جانب منها من خـلال العلاقـة

---

(1) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص504.

(2) ينظر، تودوروف، تزفيتان، نظريات في الرمز، ترجمة: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2012م، ص304.

(3) فضل، تحولات الشعرية العربية، ص60.

التكاملية بين اللونين الأخضر والأحمر/الساق المورق/ الـوردة، عنـد اجتماعهمـا وتوحدهما؛ ليكمـل أحدهما الآخر[1].

وعندما تصبح المرجعية الأسطورية موضوعا للتأملات الشعرية، فإنها تتحول إلى حلم يطارد الشاعر، وعلى الرغم من أن الأسطورة تُشير إلى أحداث وقعت في سالف الزمان، إلا أن قيمتها تكمن على المستوى الشعري في تقديم رؤيـا جديـدة، تفسر الماضي، والحاضر، والمستقبل، بصورة مثالية " لاتقبل قيد الوجود الـواقعي المتجسد"[2]، فيسعى الشاعر من خلالها؛ لتأسيس شعرية نصوصه، وبنائها على وقائع غرائبية تتجاوز حدود النمط المألوف، " تتيح له أن يطور دلالاتها، ويولد الجديد من تجاربه المتشابكة معها"[3]. وتبعاً لذلك تتحول دلالات الرموز الأسطورية، بفعل قوة التركيب اللغوي، المختاف المنفتح على المجهول، إلى فضاءات لا حدود لها. وبهذا فإن تحولات الدلالة، تقوم في جانب منها، على المباعدة والمفارقة والمفاجأة، وإبطال مفعول الألفة بين اللغة وواقعها التداولي. والبياتي لديه القدرة على الجمع بين طرفي الإسناد المتباعدين؛ ليحمل التركيب الجديد دلالة مختلفة تحمل " ذاكرة جديدة ونظاماً جديداً" [4]، فيتغير تبعاً لذلك منطق اللغة، عندما " ينطلق الشاعر من وحدات دلالية – معجمية من شأنه أن يوسعها كما يريد؛ لتشكيل مرسلة مفتوحة الفضاء "[5]، من غير حواجز أو حدود." وهي كلها حصيلة اشتغال الشعراء على لغتهم الخاصـة، التـي يملكونها كأسلوب، ومعطى ذاتي خارج إلزامات التعاقد التي تحكـم اللغـة الأداة – المؤسسة "[6]. وفي هذا المعنى يقول[7]:

---

(1) ينظر، محمد، عبد الناصر حسن، سميوطيقا العنوان في شـعر عبـدالوهاب البيـاتي، دار النهضة العربية، القاهرة، (د.ط)،2002م، ص72،76.

(2) فضل، تحولات الشعرية العربية، ص58.

(3) فضل، تحولات الشعرية العربية، ص58.

(4) سقّال، من الصورة إلى الفضاء الشعري، ص125.

(5) سقّال، من الصورة إلى الفضاء الشعري، ص125.

(6) الماكري، محمد، الشكل والخطاب، (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز العربـي الثقـافي، بيروت، ط1، 1991م، ص7.

(7) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص473.

تَذْرِفُ السروةُ في اللّيل دموع العاشِقَة
وتُعري صدرها للصاعِقَة

تبدو العلاقة الإسنادية في جملة (تذرفُ السروة) غير مألوفة على المستوى الواقعي، فقد أسند الشاعر الفعل (تذرف)، إلى غير فاعله الحقيقي(السروة)،" وهو معطى لم تألفه الذاكرة من قبل"[1]، إذ إن ذرف الدموع، متعلق إنساني، وليس نباتياً، فقد نقول: تذرف المرأة، أو الصبية، في الليل دموع العاشقة. ولكن كيف تذرف (السروة) الكائن النباتي الدموع ؟ وكيف تُعري صدرها للصاعقة ؟ لقد أسبغ الشاعر على (السروة) صفات إنسانية، ليست على سبيل الاستعارة أو التشبيه. فهل (للسروة) محمولات أسطورية؟

لعل السروة شكل آخر من تحولات عائشة الأسطورية، فهي تتناسخ من" صورة الأنثى إلى صور مسخية (نباتية أو حيوانية أو جمادية)"[2]، فهي دائمة التحول في كل زمان ومكان، غير أن الشاعر يكسبها دلالة سلبية، تقترب من العقم، تأتي من تضافر دلالات (تذرف–في الليل–دموع العاشقة)، إضافة إلى دلالتها الأسطورية، حيث يروى أن صبياً قتل الظبي الذي أحبه دون قصد منه، فطلب من أبولو أحد آلهة الإغريق، أن يحوله على هيئة باكية على الدوام، فحوله إلى شجرة سرو تذرف الدمع من أجل الآخرين باستمرار[3]، فأصبحت هذه الشجرة تزرع حول المقابر رمزاً للحزن. كما أن الليل هو رمز للظلام، والاستلاب والجهل. وبذلك فإن البياتي يسبغ على عائشة/عشتار دلالة سلبية، تمثلت بالموت والجدب، وهذه الصورة، تتجسد في فصل الشتاء، أو الفصل الذي ينفصل فيه عراف الفصول، (تموز) عن حبيبته عشتار؛ لتحل علاقات، القحط والجدب، محل علاقات، النمو والخصب، والإنبات، بسبب عجز تموز عن القيام بفعل الإخصاب والإنبات.يقول[4]:

---

(1) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص58.

(2) حسانين، خطاب البياتي الشعري، ص223.

(3) ينظر، أوفيد، مسخ الكائنات، ترجمة: ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط3، 1992م، ص218.

(4) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص473.

وعلى أقدامِها يسجد عرافُ الفُصول

عارياً أنهكه البرد وغطى وجهه ثلج الحقول

يخدِشُ الأرض، يعريها

يموتْ

تاركاً قطرةَ نور

وهكذا يبدو أن نُواة الدلالة المركزية، من مفتتح القصيدة، تدور حول ثنائية الموت والحياة، والدلالات الفرعية مثل: الظلام والنور، والجدب والإخصاب، والحضور والغياب، والوجود والعدم، تتضافر كلها؛ لتصب في مجموع الدلالة المحورية " فمجموع الكلمات، يشكل الحقل الدلالي الذي لايكون حقلاً دلالياً عادياً؛ لأن عملية الانحراف في المعنى هي التي تؤسس فيه شعريته "(1). ولعل البياتي عندما يذكر الشيء، فإنه يخفي نقيضه، ويستدعيه بصورة غير مباشرة، فيحرك الوجه السلبي لهذه الثنائيات؛ لإيمانه بأن حركة الحياة، تنبثق من أعماق الموت المسيطر، وأن البذرة العقيم، تحمل في نواتها علامات الحياة، التي تنتظر الانبعاث والولادة الجديدة. فهو يستشرف المستقبل؛ للتأكيد بأن الولادة الجديدة، هي عبور للحياة من خلال الموت، وانبعاث حضاري على مستوى الأرض والإنسان، المؤمن بالحرية والتغيير والثورة. فتحقق زمن البعث، يشكل لدى الشاعر رؤيا تخترق الواقع، وتُخصب النص بالأسطورة. ولكن البياتي يبقي السؤال مفتوحاً، والرؤيا مؤجلة، إلى حين هبوب رياح الحرية والتغيير، يقول(2):

حيثُ تَنْشَق البذُور

تَرضع الدفء مِن الأعماق تَمتَد الجذُور

لتُعيد الدم للنَبع وماء النهر للبحر الكبير

والفَراشَاتِ إلى حقْل الورود

فَمتَى عشْتَار للبيتِ مع العصفُور والنور تَعود ؟

---

(1) سقّال، من الصورة إلى الفضاء الشعري، ص125.

(2) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص473.

وإضافة إلى المنافرة الإسنادية السابقة، فإن المقطع الشعري يمـارس انزياحـاً إسنادياً آخر، على مستوى الجملة الفعلية، في التركيب (ترضع الدفء)، والتقدير هو ترضع البذور الدفء. وهذا تركيب غير مألوف، ولم تكن لتعهده الذاكرة، حيث أسند الشاعر الرضاعة إلى البذور(الفاعل المستتر)، ومما زاد العلاقة الإسنادية منـافرة، ومباعدة، هو أن البذور ترضع الدفء. وهذا مما لا يقع في مجال الفعل (المـسند)، فالرضاعة من متعلقات العاقل /الإنسان أو الحيوان.غير أنها لاتُسوغ مع النبـات أو بذوره. لكن مثل هذا الانزياح، قد حقق شعرية عالية؛ ذلك أن مفردات النمو والتجدد والإخصاب، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بأساطير الانبعاث والتجدد، التـي تُـشكل الأرض مسرح طقوسها، وهذا من شأنه أن يفضي إلـى العلاقـة الحميمـة بـين الأرض والبذور، بوصف الأرض، الأم الكبرى، والرمزية الأسطورية الشاملة، التي تحتضن دورة النمو، والتجدد والإنبات. فكما هي السروة/عائشة /عشتار التي عرت صدرها؛ لتكشف ثدييها في انتظار الصاعقة، التي تُعيد فيهما الحياة، في إشارة للطقس الجنسي المتمثل بعودة تمـوز الزوج/ الابن. كذلك هو الحال مع البذور التي تنشق؛ لترضع دفء الأم الكبرى/ الإلهة الأرض المقدسة؛ لتعود الحياة إليها من جديد. وهكذا فـإن الأرض، تتداخل برمز عشتار، عبر علاقة أمومية، تأخذ أبعادهـا مـن " صـورة لإخصاب الطبيعة، ودفقها من خلال خصب عشتروت الأم وانبعاثها "[1] مع حبيبهـا تموز، وتظهر هذه العلاقة في النص عندما يقول[2]:

تَارِكاً قَطْرةَ نُور

بين نَهديها الصغيرتَين وفي أحشَائِها رعشَةَ بركَانٍ يثُور

وقد خلع البياتي على النهر، تنويعات دلالية، مستغلاً ما للمـاء مـن دور فـي طقوس الخصوبة، والنماء. فقد أسبغ عليه معاني الحياة، والموت فـي آن. متوسـلاً بإشارات من أسطورة (تموز)، في محاولة لإعادة إنتاجها من جديـد. يقـول فـي قصيدته " الموتى لا ينامون "[3]:

---

(1) سقّال، من الصورة إلى الفضاء الشعري، ص106.

(2) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، ص473.

(3) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، م2،ص380.

أيتُها الجِنيةُ

تَنَاثَري حطَام

مع الرؤى والورقِ الميتِ والأعوام

وخَضبي بالدمِ هذا السور

وأيقِظي النهر الذي في داخِلي ماتَ ورشي النور

في لَيل نيسابور

ولتَبذُري البذُور

في هذِهِ الأرضِ التي تَنْتَظِر النشُور

يعود البياتي إلى الجوهر الأنثوي، المتمثل بعائشة، وتحولاتها، ضـمن رمـوز عديدة، وتصورات خاصة، في الأساطير القديمة، فتلتقي مع عشتار، بوصفها الإلهة الأم، ربة الخصب والنماء. ومع إيزيس المصرية، وأفروديـت اليونانيـة، وإنانـا السومرية، بوصفها " روح العالم المتجدد من خلال الموت"[1] وتأتي مـرة أخـرى، على هيئة جنية؛ لتنتقل إلى العوالم غير المرئية؛ لذلك فهي ملتحمة بتجربة الـشاعر التحاماً عضوياً ودلالياً، بوصفها فكرة إيقاع الطبيعة وصراعها الأبدي مـن حولـه، فيجعلها البياتي متفوقة على قوانين الطبيعة التي" تأكل نفسها بنفسها "[2]؛ لأنها مقيدة بـ" قوانين ميكانيكية صرفة"[3] فهي متناهية، عندما تتناثر إلى حطام، وتمـوت مـع الورق الميت والأعوام. وغير متناهيـة كون الطبيعـة، لا تأسرها بقوانينها؛ لـذلك فعائشة متحولة أبداً، غائبة وحاضرة، ميتة وحية، مجدبة ومخصبة. والبياتي عنـدما ينتقل بها " من مستوى التعبير عن الموت إلى مستوى التعبيرعن الحياة"[4]، فإنه يعمد إلى خلق تحولات، وانعطافات في النص، " تؤهله لاستيعاب المنطـق الأسـطوري المتكئ على التحولات غير المتوقعة "[5]. وإذا كانت عائشة تشاكل الإنسان المبـدع،

(1) البياتي، تجربتي الشعرية، ص45.

(2) البياتي، تجربتي الشعرية، ص46.

(3) المرجع نفسه، ص46.

(4) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل،ص69.

(5) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص69.

في تفوقه على قوانين الطبيعة المحكومة بالتجدد، عبر تعاقب الفصول. فإن قـدراتها الخلاقة، تبرز من خلال دورها في تخضيب السور بالدم، حين يشكل حاجزاً أمـام التغيير، والفعل الإيجابي، في إشارة إلى التجدد من خلال دم تموز. فضلاً عن أنهـا تمارس أفعالاً خارقة تتمثل: بإيقاظ النهر الذي مات في داخل الشاعر، ورش النـور في ليـل نيسابور، إذ تتقدم مفردات الحياة (أيقظي، النور) في الجملة الشعرية،على مفردات الموت،(مات، الليل)، عندما انحرفت الجملة الشعرية عن المألوف، الـذي يشاكل فعل عائشة، فقد أسند البياتي اليقظة للنهر، والرش للنور، على نحو لا تتلاءم فيه العلاقة بين أطراف الإسناد في الجملتين الفعليتـين. فاليقظـة معطـى يـرتبط بالمخلوقات ذات الروح، وهو معطى حسي، لا يلائم الجمادات / النهـر. والـرش معطى حسي، لا يتلاءم مع المعطى المعنوي المتمثل بالنور. ومثل هذا التنافر فـي العلاقة بين المسند والمسند إليه، ينتقل بالكلمات من معناها الصريح، إلـى المعنـى الإيحائي، الذي يحرر الألفاظ من مواضعاتها العرفية، ويعيد تركيب الكلام،على نحو تتشابك فيه علاقات الموت والحياة، والحضور والغياب، والجدب والخصب. الأمـر الذي يحققُ احتشاداً وكثافة دلالية، تتجاوز السنن، وتكسر المطابقـة اللغويـة بـين تراكيب اللغة، فغاية مثل هذه الانحرافات دائماً، تصب في خدمة الدلالة الإيحائيـة، التي تشاكل لغة الشعر المراوغة، إذ ليس من الـسهل القـبض علـى مـدلولاتها، وإدراكها من غير التأويل؛ لذلك فإن الجملتين:(وأيقظي النهر) و(رشي النور)، اللّتين تنافرت بينهما العلاقة الإسنادية، تبدوان مسوغتين على المستوى الـشعري، كـون الرمز الأسطوري (المتناهي واللامتناهي)، والمتمثل بعائشة، يجـسد إرادة الإنـسان الثوري المكبوت المضطهد، المشحون بالتوتر والقلق والانتظـار، وهذه الخصائص المركبة، تجعل من الفن، والثورة، والحب " انتصاراً على الطبيعة والحياة واستئثاراً بهما "[1] في آن. عبر رؤية حيوية دائرية، تتصل بالربيـع، ودورة الحيـاة، التـي تكتمل من خلالهما عملية البعث والتجدد[2]. وهكذا فإن الانحراف في ذاكرة الكلمات،

---

(1) البياتي، تجربتي الشعرية، ص47.

(2) ينظر، فضل، صلاح، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهـرة، ط1، 1987 م، ص96.

وخروجها عن علاقاتها المألوفة، وتحول أبعادها الدلالية، توضح من خـلال غلبـة رموز الحياة، على رموز الموت، والبحث عن البطل الأسـطوري، القـادر علـى التغيير، وتحقيق الحلم، في زوال العالم القبيح، وتـشييد المدينـة المثاليـة(المدينـة الفاضلة).

وبعد، فإن البياتي يسعى لتحقيق عالمه الشعري الخاص، من خلال رؤيا تتخلق من رحم العوالم السحرية، والغرائبية، والأسطورية. فيخلق من خلال لغته الشعرية، المتوهجة بالخطاب الثوري، عالماً مثالياً، بديلاً فنياً لعالم الواقع، ينصهر فيه الحـس الوطني، والقومي، والإنساني، برؤيا الذات الشاعرة؛ إذ يعمد إلـى تكـوين جملـه الشعرية على نحو غير مألوف، يقوم على الإسنادات الغريبة، التي تختزن بـدورها المعاني الكثيفة، والدلالات المتراكبة، عبر مستويات من التحولات والانتقالات. وقد مثلت الأسطورة وعاء حيوياً لتجربته، الفكرية، والفلسفية، ولعبت دوراً مهمـاً فـي تشييد الدلالة، وإنتاجها، ضمن سياقات متنوعة، عمقت رؤاه، بوصفها تعبيـراً عـن التجدد المستمر في الحياة، على المستوى الفردي والجماعي، ومن خلالها، اسـتطاع البياتي بناء عالم سحري، عجائبي، اتخذ فيه موقفاً من الكون والوجود، ومن التاريخ والواقع، فاستعان بطاقتها الرمزية في خلق المواقف والمتغيرات، متعمداً كسر الألفة والتجانس في الجملة،على مستوى العلاقة بين المسند والمسند إليه؛ لتشكيل هندسـة جديدة للقصيدة، تتكشف تحولاتها الدلالية، عبر ربط اللغـة بـالتراث الميثولـوجي، والإبحار في عالم الطبيعة لاستكناه أسرارها، وكشف مجاهيلها. فتـضافرت لديـه متقابلات:(العدم والوجود) و(الحضور والغياب) و(الخـصب والجـدب)، كـدلالات ثانوية، تندغم في تفريعات، تتداخل وتتمازج؛ لتصب في الدلالة المركزيـة؛ سـعياً لاقتناص الرؤيا القائمة على الحركة الصراعية بين (الحياة والموت)، حيث تنحرف العلاقة بين الدوال ومدلولاتها؛ للبحث عن نظام جديد، أو اقتراح نظام بديل، لعـالم الواقع. وضمن هذه التوليفـات الجديـدة، تتراكـب عناصـر الطبيعـة، والفكـر، والإيديولوجيا، والثقافة في نسق واحد، وتتبادل مواقعها الدلالية؛ للتعبير عـن رؤى، ومقاصد الشاعر، من الحـياة والوجود، كون الطبيعة، تشكل الرحم الأم الذي أنـتج الأسطورة.

3.3 الانزياح الدلالي عند أمل دنقل:

الانزياح من التقنيات الفنية التي يمارسها الـشعراء؛ لإغنـاء تجاربـ ـ ـ ـهم الشعورية. وقد التفت النقد القديم لهذا المصطلح بوصفه (عدولاً)، من منظور نقـد الصورة الشعرية، التي أُدرجت تحت بابي الاستعارة والتشبيه. ولم يـسوغ النقـاد القدماء الإغراب في تشكيل الصورة، فأنكروا[1] "على بعض الشعراء أنهم يـشبهون المعنـوي بمعنوي مثله، أو غير مألوف بمثله، مما يبقي الصورة غامضة، ويصعب أن تتحقق على عناصر تستحضرها الحواس الإنسانية"[2]. أما النقد الحديث فقد اعتنى بالصورة بوصفها مجاوزة، أو خرقا للمألوف، ضمن مـا يـسمى بـالانحراف، أو الانزياح الإسنادي والدلالي[3]. وتبرز أهمية الانزياح، بقدرته على تحقيق الفـرادة، والتميز وإثراء تجارب الشعراء الإبداعية، بوصفه خروجاً عن الأعراف، والتعـابير السائدة أو المتواضع عليها في الاستعمال اللغوي، وهو خروج إبداعي، يهدف إلـى تحقيق قيم جمالية " تُولد لدى القارئ شرارة الاستجابة، ولذة التلقي الجمالية"[4]بإثارة دهشته، والتأثير في نفسيته، عبر الجمع بين العناصر التي لا تبدو بينهـا علاقـات تشاركية، أو تآلفية، وضمن حدود لاتنقطع فيها الصلة بين النص ومتلقيه. غيـر أن اللغة تتراجع عن أداء وظيفتها عندما تتجاوز دلالات تراكيبها حدود المفهوميـة أو الفهم السليم[5]، حيث تنقطع فيها علاقات التواصل بين الرسالة والمتلقي. والانزيـاح يقوم كما يرى كوين، عندما تبدأ اللغة من درجـة الـصفر البلاغيـة، وتنتـ ـهي بالمستحيل. واللغة الشعرية هي التي تتجاوز درجة الصفر البلاغية، دون أن تبلـغ المستحيل[6]. إذ إنها تقترب من شعريتها "عندما تشرع فـي كـسر أنمـاط التعبيـر

---

(1) ينظر، الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص152.

(2) ينظر، الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص152.

(3) ينظر، الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص152.

(4) فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص109.

(5) ينظر، كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،ج1،ص125، 129.

(6) ينظر، كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ص45، 57، 58.

النثرية، وتثور على منطق اللغة الرتيب؛ لتخلق عالمها الخاص"[1]، وتقول ما لايمكن قوله بالطرق العادية[2]. فالانزياح شرط الشعر ومعياره، ولكن ليس بالضرورة أن يؤدي كل انزياح إلى فاعلية شعرية[3].

إن فاعلية قوى الانزياح في المستوى الدلالي، تتخلق من خلال العلاقات الحيوية لجوهر الرسالة الشعرية، والخطاب الشعري، وإرسالياته المتموضعة في الجوهر الميثولوجي، والميتافيزيقي، والحلمي، المتعانق مع وعي الأنا الشاعرة، الموجهة والقادرة على احتضان قضايا الحياة، عبر شعرية مثالية، ورؤيا شمولية، لما هو جوهري، ودائم في الحياة. " والشاعر القدير، هو الذي يعثر على المعادل الموضوعي لمشاعره الذاتية، فينقلها إلينا بنجاح"[4]، وذلك من خلال الجهاز اللغوي، وطبقاته متعددة الإشعاعات. وتبعاً لذلك تتمظهر بنى الوجدان، والرؤيا المستبصرة لدى الشاعر، باستدعاء المحمولات الأسطورية، المنزوعة من أبعادها الزمنية التي تتعدد دلالاتها، وتحولاتها، وتنازعاتها مع اللغة عبر المستوى الفاعل من عملية الانزياح. وهكذا فإن الدلالة " تظل غاية للمقاربة؛ لأنها تُفصح عن بنية التعبير إذ تُمارس دورها في إطار ملحظ التجاوز، وهذا يكشف أن اكتناه الأوهاج الخاطفة لعالم المفارقة، يضيء طاقة اللغة، ويفسر طرق الانزياح الدلالي"[5].

وبذلك تبدو العلاقة بين الانزياح واللغة، قائمة على مبدأ التكامل؛ إذ يؤثر كل منهما بالآخر ويتأثر به، فالانزياح الدلالي لايتحقق من غير اللغة، كونها قادرة على إعادة تشكيل نفسها بما تمتلك من إمكانات، وصياغات نحوية، وأسلوبية متنوعة، تستطيع حمل الدلالات، والأفكار، والمضامين، ونقلها للمتلقي. أما الانزياح الدلالي، فيزيد من ثراء اللغة، واتساعها، فتتعدد دلالات تراكيبها في السياق الشعري، بما يمنحها الانزياح من ثراء وقيمة. وإذا كان الانزياح الإسنادي، يتحقق في العلاقة

---

(1) فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص219.

(2) ينظر، تودوروف، نظريات في الرمز، ص312.

(3) ينظر،كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،ج1، ص41، 211.

(4) فضل، إنتاج الدلالة الأدبية،ص105.

(5)عنبر، النظرية الأسلوبية، مقاربة بنائية لاكتناه التماسك النصي وفرادة التشكيل، ص257.

ما بين المسند والمسند إليه، فإن الانزياح الدلالي، يمثـل العلاقـة المتحققـة بـين المضاف والمضاف إليه، وبين الصفة والموصوف، على نحو لا تحتكم فيـه اللغـة لنسقيتها المألوفة.

1.3.3 انزياح الدلالة على مستوى العلاقة بين المضاف والمضاف إليه

إن الانزياح الشعري هو الوسيلة التي من خلالها يتم تحديد الدلالة وتحولاتهـا، وإمكانية انتقالها، من المعنى التقريري (العقلي)، إلى المعنى الإيحائـي (الانفعالي)، ومن مستواها المباشر، إلى مستواها غير المباشر، " ولكي تؤدي القصيدة وظيفتهـا من الناحية الشعرية، ينبغي " للمعنى" في وعي المتلقي أن يفقد، وأن يتم العثور عليه في آن واحد"[(1)]، كون الشعر ينفلتُ من نسقية التوقع التي تجابه المتلقي عند قراءتـه الأولى، بتجاوز منطق الأشياء، وبناء عالمه الخاص، المعاند للواقـع، فيتجـه إلـى المألوف؛ لخاق اللامألوف، وإلى الواقع؛ لخاق المثـــال، وإلى المنتظـــر؛ لخلـق اللامنتظر..

والانزياح في التركيب الإضافي، يعكس شعرية بالغة، عبر إقامة علاقة متوترة بين المضاف والمضاف إليه، على نحو غير مألوف، " وهو أن يضاف إلى كلمـة.. ما لا يناسبها دلالياً ، أو لايتجانس معها"[(2)]، الأمر الذي يبتعد بالتركيب على المستوى الشعري، إلى حدود المفاجأة الأسلوبية، وتوليد اللامنتظر، من خـلال المنتظر، كمـا يرى رومان ياكبسون[(3)]. فمن الطبيعي أن يتوقع المتلقي مضافاً إليه، يتلاءم مـــع المضاف، غير " أن المخزون اللغوي للانحراف يمارس سلطة الإقصاء، متجهـاً نحـو فضاء التشكيل المفارق للتوقع والمقارب لمستوى التشتت بما يخفي تمرداً خاصاً يغنـي

---

(1) كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،ج1، ص204.

(2) المجالي، طارق عبدالقادر، توظيف اللهجة المحكية والتراث الشعبي في أعمال عز الـدين المناصرة الشعرية، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابهـا، مجلـد2، عـدد1، 2006م، ص28.

(3) ينظر، المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص86.

اللغة بثنائية حادة تتعالى على المألوف"[1]. وهكذا فإن العلاقة المتحققة بين المضاف والمضاف إليه،تُثري مستوياتها لغة الشاعر المؤسسة على فعل الانزياح. فكُلما كانت العلاقة بين المضاف والمضاف إليه غير منتظرة، وبعيدة عن المألوف، كان تأثيرها في المتلقي مدهشاً، وعميقاً. أما إن اقتربت العلاقة من أُفق توقع المتلقي، فإنها ستفقد الكثير من توترها وشحنتها التأثيرية.

وقد وجد الشاعر الحداثي من فكرة الانزياح مجالاً رحباً للتعبير والتجاوز، يتسقُ مع عدم إمكانية تحديد أُطر نظرية لمجالات الصورة، والاستعارة، والمجاز، ضمن قواعد الوظيفة التخصيصية، أو التحديدية؛ لإيمانه بأن الشعر مجاوزة لاتتوقف، كونه يولد من رحم المفارقة، وعدم الملاءمة، وأن شعرية النص، تتجوهر في القدرة على تشكيل تراكيب متعددة، تَستدرج المفارقات التي تُثير الدهشة والصدمة لدى المتلقي، بما تكتنزه من حمولات دلالية، تتشابك فيها الصور الشعرية الإيحائية، ما يجعلُ متون النصوص الشعرية، ميداناً واسعاً، للتأويل، وإعادة الاكتشاف.

وقد أسهمتْ المجاوزة اللغوية عند أمل دنقل في إنتاج صور شعرية ذات كثافة عالية، تحققت في جانب منها، من خلال التراكيب الإضافية المنزاحة في نصوصه الشعرية، التي صورت إحساس الذات الشاعرة ومعاناتها، وسعيها " إلى خلق معادلات قادرة على أن تعكس الجانب الوجداني العميق"[2]، المتمثل بفكرة الصراع بين الحياة والموت. يقول في قصيدة "السرير"[3]:

أوهموني بأن السرير سريري
أن قارب "رع"
سوفَ يحمِلُني عبر نَهر الأَفَاعِي
لأُولَد في الصبح ثَانِيةً.. إن سطَع
(فَوقَ الورقِ المصقُول

---

(1) عنبر، النظرية الأسلوبية، مقاربة بنائية لاكتناه التماسك النصي وفرادة التشكيل، ص259.

(2) ربابعة، الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، ص87.

(3) دنقل، الأعمال الكاملة، ص431.

وضعوا رقْمِي دون اسم

وضعوا تَذْكِرةَ الدم

واسمِ المرضِ المجهولْ)

من الطبيعي أن يتوقع المتلقي بعد كلمة (نهر)، مضافاً إليه يتلاءم مع المضاف " إذ تُعد الإضافة من باب المتلازمات؛ لأن المضاف والمضاف إليه يـشكلان فـي اللغة بنية متكاملة دلالياً "[1]، والأصل هو التجانس، فقد يتوقـع بعد كلمة(نهر)، أن يرى لفظ الماء مضافاً إليه، إذ غالباً ما يرتبط النهر بالماء. كأن نقول:(نهر المـاء). غير أن هذه العبارة، تبدو عادية وطبيعية، وغيـر متـوترة، وتفتقـر لخـصائص الشعرية. لكن إضافة الأفاعي إلى النهر، تبدو أكثر إثارة لحسـاسية المتلقي، إذ تقْدح لذة النص عبر اللامعقولية الشعرية. فما هي دلالة نهر الأفاعي التي أودعها دنقل في نصه؟ وهل أفاد التركيب الإضافي المنزاح تحولاً دلالياً ؟

لعل دلالة النهر التي أرادها الشاعر، تختلف عن دلالته المألوفة القارة في ذاكرة المتلقي. فهو نهر سماوي، يرتبط برحلـة إلـه الـشمس "رع " فـي الأسطـورة المصرية، عندما يبحر بقاربه في السماء، ويكافح كل ليلة قـوى الـشر والظـلام، المتمثلة بأفعى كبيرة تسمى (أبوفيس)، حتى تعود الشمس للظهور في كل صـباح[2]. فبعد كل رحلة ليلية، يعود "رع" للظهور من جديد، ويلقي بأشعته التي تمنح الحيـاة للبشـرعلى الأرض، كونه يمثل الشمس نفسها. " والأسطورة هنـا لا تتمثـل فـي الأفعال الخارقة المعجزة، ولا في البطولات الفذة النادرة، ولا في العناصر الغيبيـة المذهلة، وإنما تتمثل على وجه التحديد في إقامة عالم خاص"[3] موازٍ لعالم الواقـع، يحاول فيه الشاعر الذي أَنْهكه المرض، وشعر بقرب نهايته، أن يعقِد مقاربـةً بـين رحلة رع بقاربه السماوي، ورحلته في سرير المرض كل ليلة. وعلى الرغم من أن

---

(1) الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص50.

(2) ينظر، عزيز، كارم محمود، أساطير العالم القديم، مكتبة النافـذة، القـاهرة، ط1،، 2007م، ص123. ونعمة، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجـم أهـم المعبـودات القديمة، ص 215-216. و كوريتل، قاموس أساطير العالم، ص39.

(3) فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص118-119.

رحلة رع محفوفة بالمخاطر، المتمثلة بمواجهـة أفعـى الظـلام، إلا أن الـشاعر، يواجـه نهراً من الأفاعي، حتى يولد في الصبح ثانية. وهي صورة مسوغة، لاسيما عندما تتخذ الأفاعي بكثافة أعدادها، شكل النهر بطوله وتعرجاته والتواءاته.غير أن الآلهة فقط هي من تمتلك القدرة على التجـدد، والعـودة للحيـاة، حـسب منطـق الأساطير، أما الكائن البشري، فنهايته محتومة؛ لذلك فإن الشاعر يـدرك معنـى " الموت وما يتركه في النفس من خوف، يستدعي الإيمان بالانبعاث كمخرج حتمـي من هذا المصير"[1]. ولعل ثراء النص بالأبعاد الميثولوجية، واعتماده على ظـاهرة التداخل الأسطوري المعقد، يكشف بارقة أمل تسكن الشاعر، في انبعاث جديد ينتشله من الموت. فصراعه المرير بين الرغبة في الحياة، والخوف من الموت، ومعاناته، يتجلى في تعبيره: (إن سطع فوق الورق المصقول)، الـذي لايخلـو مـن دلالـة أسطورية، تقترب من حكاية البطل الأسطوري برسيوس[2]، الذي كان عليه مواجهة الميدوزا البشعة التي حلتْ الثعابين مكان شعرها. فاستطاع برسيـوس قتلها، وتقديم رأسها إلى أثينا، بعدما حمى جسده بدرع صقيل كالمرآة؛ حتى لاتقع عيناه في عيني الميدوزا، فيتحول إلى حجر. وهذه المقاربة، تعكس الإبداع والمهارة، في قلب السحر على الساحر، عندما ترى الميدوزا صورتها المنعكسة على الدرع الـصقيل، وتقـع فريسة نظرتها القاتلة. وبهذا فإن الشاعر "يعانق الأسطورة، ويرتضي الفعل الخارق؛ لتمثيل القوى الكامنة في الإنسان"[3]، وقدرته الإبداعية التي تتجلى في أنسنة المـوت حينما يرى نفسه في مرايا الإبداع[4]. فيتحقق التشابه في الإفلات من عيون الميدوزا

(1) الخضور، مقدمة في الميثولوجيا العربية، ص49.

(2) برسيوس: بطل إغريقي ابن الأميرة (داناي)، قتل الميدوزا، وقدم رأسها إلى الآلهة أثينـا حيث أعطته درعاً على شكل مرآة لكي لا ينظر إلى الميدوزا عند قتلها.(ينظـر، كورتـل، قاموس أساطير العالم، ص150).

(3) فضل، إنتاج الدلالة الأدبية،ص120.

(4) ينظر،عصفور، جابر، مقال بعنوان " أنسنة الموت"، موقع مجلة العربي علـى الإنترنـت، العدد 597- 8/ 2008م، وزارة الإعـلام، دولـة الكويـت.علـى الـرابط الإلكترونـي http://www.alarabimag.com/Article.asp?ART=6714&ID=68

التي تُمثل معادلاً رمزياً للموت[1]، من خلال الصمود والمقاومة، والتشبث بالحيـاة. غير أن الشاعر الموزع في المابين، بين النوم واليقظة، أو الإغفاءة والإفاقة، يعيش حالة أوهم فيها نفسه بأن سريره قارب "رع"، المنطلق من ظلمة الليل، متجاوزاً نهر الأفاعي صوب شمس النهار، في دائرة تحكمها جدلية الموت والحياة التي تتكرر ما بين غروب الشمس وشروقها. وبهذا فـ "إن ثنائية الإغفاءة والإفاقة تُجـسد حالـة نفسية مسكونة بهاجس المعاناة. وهـو هـاجس يعـيش بـين لحظتـين زمنيتـين متناقضتين"[2]، زمن الليل الذي يمثل النوم/الإغفاءة، وزمـن النهـار الـذي يمثـل اليقظة/الإفاقة. لذلك فالشاعر يؤمن بأن فعل المقاومة والصمود في وجه الموت، وإن طال َأمده، يسير في اتجاهٍ واحد، أو اتجاه اللاعودة[3]، الذي يخالف منطـق مقاومـة الموت لدى الآلهة التي تغيب؛ لتعود في مواقيت متعينة. كعودة تمـوز، وأدونـيس، وبعل مع بداية الربيع. وعودة أوزوريس مع فيضان النيل. وعودة رع مع شـروق الشمس. أما البشر الذين ينامون على أسرة المرض، فإنهم سرعان ما ينزلون عنهـا نحو نهر الحياة أو نهر السكون.يقول[4]:

والذين ينَامون سرعان ما ينْزلُون
نَحو نَهر الحياةِ ِلكي يسبحوا
َأو يغُوصوا بنَهرِ السكُون !

وتجيء الانزياحات الإضافية عند دنقل؛ لتشكل بعداً حيوياً ومثيراً، بما تحمـلُ من غرابة، تبرز من خلال ظاهرة " الأنسنة"، التي تبدو ظاهرة لافتـة في شعره و" تتمثل في عنصر التشخيص، الذي يجعل ما هو غير إنـساني، يمتلـك خـصائص

---

(1) ينظر، محمد،عبد الناصر حسن، الحب عند رواد الشعر الجديد، رموزه ودلالاته، ص152.
(2) ربابعة، الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، ص88.
(3) ينظر،عصفور، مقال بعنوان " أنسنة الموت".
(4) دنقل، الأعمال الكاملة، ص433.

الإنسان"[1]. وذلك عبر انزياح اللغة عن سـياقاتها الأصـلية، وتجـاوز نـسقيتـها المألوفة؛ لخلق دلالاتها الخاصة. وفي هذا السياق، يقول[2]:

عدتُ إليكِ بعد طُول التيهِ في البِحار
أَدفِن حزني في عبيرِ الخَصلاتِ الكَستَنَائية
أَسِير في جنانِكِ الخُضرِ الربيعِية
أَبل رِيقَ الشوقِ مِن غُدرانِها
أَغْسِلُ عن وجهي الغُبار!!
نَافَحتُ عنْكِ قَائِد التتَار
رشَقْتُ في جوادِهِ.. مدية
لكِنني خَشيتُ أَن تَمسكِ الأَخْطَار
حين استَحالَتْ في الدجى الرؤْية
لِذَا استَطَاع في سحابةٍ مِن الغُبار
أَن يخْطِفَ العذْراء.. تَاركاً على يدِي الإِزار
كَالوهمِ، كالفَرية!
(ما بالُنَا نَستَذْكِر الماضِي دعِي الأَظْفَار..
لا تَنْبش الموتَى، تُعري حرمِ الأَسرار)

يتجلى الانزياح الإضافي في المقطع السابق، في الجملة الشعرية (أبـل ريـق الشوق من غدرانها). فقد شكل التركيب الإضافي،(ريق الشوق) عنـصر غرابـة، اخترق نسيج البنية اللغوية، بما امتلك من قدرة على الانتهاك والتجـاوز. إذ عمـد الشاعر إلى(أنسنة الشوق)، فأسبغ عليه خصائص إنسانية، حـين جعـل لـه ريقـاً كالإنسان، ظامئةً تطلب الماء. ومثل هذا الانزياح القائم على التآليف بين عنـصرين

---

(1) ربابعة، الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، ص88.

(2) دنقل، الأعمال الكاملة، ص482-483.

أحدهما حسي، والآخر معنوي يبدو مسوغاً، وقريباً ويسهل الوصـول إليـه. وقـد عرفتْ البلاغةُ العربية مثل هذا الانحراف، على نحو ما جاء في قول أبي تمام(1):

لا تَسقِني ماء الملامِ فإنَني صب قَد استَعذَبتُ ماء بكائي

ولعل مثل هذا الانزياح، أتى من خلال مقاربة أسطورية، أسهمت فـي إنتـاج صور شعرية ذات كثافة عالية، عندما افتتح الشاعر قصيدته بالحديث عن صـديقة دمشقية، كما يشير العنوان " إلى صديقة دمشقية". ويبدو أن مفتتح القـصيدة(عـدت إليك بعد طول التيه في البحار)، لايخْلو من إشارات أسطورية، تتمحور حول ثنائية الرحيل والعودة، المرتبطة برحلة التيه التي خاضها عوليس الذي طال غيابـه عـن وطنه بعد سقوط طروادة، فكان مصيره التيه في البحـار، مخلفـاً وراءه وطنـه وحبيبته " بنيلوب" التي تآمر عليها الطامعون. ويبدو أن الشاعر أراد خلق معـادلات للأسطورة، تتمثل بطمع الأجنبي في صديقته/ بنيلوب/الوطن، عندما استحـالت في الدجى الرؤية، وتقاعس الحكام عن مقاومة الأجنبي، والدفاع عن الأرض التي تـئن تحت سنابك خيولهم، فاختطفها قائد التتار. ومن المألوف أن يـرتبط فعـل العـودة بالبهجة والفرح، غير أن مشاعر دنقل تبـوح بحـزن تمتـد جـذوره فـي عمـق المرأة/الأرض/المعادل الأنثوي/ أدفن حزني في عبير الخصلات الكستنائية.عنـدما ارتفـع بالصديقة/الأنثى/المرأة إلى مستوى الرمز الأسطوري بقوله(أسـير فـي جنانك الخضرالربيعية). فيغدو المكان معادلاً موضوعياً للمـرأة التـي تتخـذُ مـن الأرض صورة لها؛ لتمتد في المكان، عبر تحولاتها في النسيج اللغـوي، والفـضاء الدلالي المفعم بالكثافة. وهي في بعدها المقدس، تمتد في صورة مريم البتول التـي نافح الشاعر عنها، وقاوم من أجلها؛ ليفقدها في لحظات الانكسار والهزيمة، وضمن " جدلية الحكم والحرب التي مـا زالت تحتـل الرقعـة الأساسـية فـي حياتنـا

(1) أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، ديوان أبي تمام،ج1، بشرح الخطيب التبريزي، قـدم لـه ووضع هوامشه وفهارسه، راجي الأسمر، دار الكتـاب العربـي، بيـروت، ط2، 1994م، ص24.

القومية"[1]. وبذلك فإن الشاعر يعمد إلى تصديـر الحزن المصري المنشأ إلى دمشق /الأرض، بوصفها بلاد عربية في جوهرها ومسيرها ومصيرها[2]، فيستحضر ثنائية (الأنا والآخر)؛ للتعبير عن الفارق بين ماضـي البطـولات العربيـة، وحاضـر الهزائم والانكسارات. "خصوصاً حين يغدو " الآخر" الأجنبي سبباً أساسياً من أسباب الهزيمة التي تصل الداخل بالخارج، في معنى الانحناء للآخر الذي يعتلي رمـوز الأنا القومية "[3] (ما بالنا نستذكر الماضي دعي الأظفار/لا تنبش الموتى، تُعري حرم الأسرار). وهنا يكشفُ الشاعر حالة العجز، والضياع، والانكسار، والاستلاب لواقع الأمة. ويفصح عن معاناته وانتمائه والتزامه باحتضان قضايا أمته المصيرية، حينما تجرفه أشواق الحب والغيرة، وتستثيره النخوة تجاه الأرض العربية التي ترزح تحت نير الغزو والاستغلال. وهكذا فإن المـرأة / الأرض، تتعـالى وتتـسق بـالجوهر الأسطوري، من خلال إحساسات الروح التي تتناثر فـي ثنايـا الـنص المـشحون بمحمولات أسطورية، وشحنات وجدانية، ترتفع باللغـة مـن مـستوى المباشـرة والتقرير، إلى مستوى العمق والإيحاء، فتحقق اللغة عبر انزياحها، فضاء يـستوعب شفرات، محملة بدلالات تزاوج بين الواقع والأسطورة.

ولا تنقطع الأمثلة والشواهد الشعرية عند دنقل فـي سـياق المنـافرة، وعـدم الملاءمة بين المضاف والمضاف إليه، فهو يعمد في بعض التراكيب الشعرية إلـى الجمع بين المعنويات، عبر صياغة أسلوبية، تجعل اللغة محملة بدلالات قادرة على توسيع الفضاء الشعري، الذي لا تحققه العلاقة المتجانسة[4]. فيصل بيـن لفظـين، لاتبدو بينهما أي صلة منطقية، في بنية لغوية متجانسة، عبر عملية استبطانية، تعي

(1) فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص101.

(2) ينظر فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص102.

(3) عصفور، الوعي بالانهيار القومي، مقدمة ديوان أمل دنقل، ص21.

(4) ينظر، الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص51.

فيها الذات باطنها؛ " لتقدير الضمير الإنساني عبر الـشعور بالـضمير الفـردي"[1]، والمتمثل في قوله[2]:

صديقي الذي غَاص في البحرِ.. ماتْ!
فَحنطْتُه..
(.. واحتَفَظْتُ بَأسنَانِهِ..
كُل يومٍ إذَا طَلَع الصبح : آخُذُ واحِدةً..
أَقْذِفُ الشمس ذَاتِ المحيا الجمِيل بِها..
وأُردد:" يا شَمس، أُعطِيكِ سِنه اللؤلؤية..
لَيس بِها مِن غُبار.. سِوى نَكْهةِ الجوعِ !!
رديهِ رديهِ.. يروِي لنَا الحِكْمةَ الصائبةَ "
ولِكنها ابتَسمتْ بسمةً شَاحِبةْ !)

يتجلى الانزياح الإضافي في المقطوعة السابقة في التركيب (نكهة الجوع)، فقد أضاف دنقل النكهة للجوع، وجمع بين لفظين، يشكل كل منهما مدركاً معنوياً، فمـن الطبيعي أن يأتي المضاف إليه في حدود المدركات الحسية،عبر احتمـالات محـددة كأن نقول: نكهة الطعام أو الفاكهة أو القهوة... غير أن الشـاعر يبتعـد بالدلالـة، عندما أضاف النكهة للجوع؛ لتتحقق المفارقة الواسعة بين طرفـي الإضـافة التـي زدادت بدورها مسافة التوتر، أو الفجوة بين المضاف والمضاف إليه، مـا أعطـى الصورة فضاء[3] واسعاً، أضفى على التركيب بعداً شعرياً. ولعـل هـذا الانزيـاح، يمتزج بوعي الشاعر، عبر تحول التجربة الاجتماعية والاقتـصادية، إلـى تجربـة إبداعية، تُعري السلطة، وتدينها، بسبب سياسات التجويع، والإذلال التـي تمارسـها ضد مواطنيها. فقد جاء الجوع عنواناً بارزاً في أسنان صديقه الذي مات، فلم تبـق غير أسنانه التي يحتفظ بها الشاعر، جرياً علـى عادات بعـض القبائـل التـي

(1) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص142.
(2) دنقل، الأعمال الكاملة، ص162-163.
(3) ينظر،الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص50.

تحتفـظ بأجزاء من رأس الميت؛ لاعتقادهم بأن الروح تبقى مقيمة فيها[1]. فيقـذف بها الشمس سناً تُلو الأخرى، بوصف الشمس الآلهة الأم المانحة للجمـال، والخيـر والعطاء[2]. إذ ما زالت بعض الرواسب الأسطورية التي انتقلت من الأسلاف عبـر اللاوعي الجمعي،- بتعبير يونغ- تجعل البعض، يمارس مثل هذا الفعل الذي يرتـد صـداه في الأغنية الشعبية[3]:

يا شَمس يا شموسة

خُذي سِنة الجاموسة

وهاتي سِنّة العروسة

إنها محاولة الشاعر لإعادة صديقة إلى الحياة مرة أخرى، من خلال التوسـل بالقدرات الغيبية، المتمثلة بالآلهة الشمس، مانحة الحياة، وحامية العدالة والقـانون[4]؛ فعندما يموتُ الإنسان في المعتقد المصري القديم، فإن استعادته تتحقق مـن جديـد، حينما يتحد إله الشمس مع موميائه؛ لذلك ينبغي تحنيطه[5]؛ ليروي الحكمة الـصائبة التي تذكر البشر بالقانون الأمثل؛ لتحقيق حياة بشرية متوازنة، لاتجترح فيها السلطة القانون المقدس، فتطغى على حقوق الرعية، وهذه الحكمة ترى القانون "الـشريعة" يتسق مع نظام الطبيعة، ودورة الشمس اليومية، فلا وجود فيه لأمر ينـاقض دورة الطبيعة[6]. وقد وردتْ هذه الحكمة في "كتاب الموتى"، المعد للفراعنة الآلهة فقـط، وتقضي بأنه عندما " ينجح الفرعون الحي في الوصول إلى عالم الأمـوات؛ فإنـه يستوعب معايير السلوك هناك وأصوله، وهذا ما يجعله مؤهلاً بعد أن يموت فعـلاً،

(1) ينظر، الخضور، مقدمة في الميثولوجيا العربية، ص40.

(2) ينظر، كورتل، قاموس أساطير العالم، ص13،22.

(3) ينظر، أمين، قاموس العادات والتعابير المصرية، ص251، و أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص81.

(4) ينظر، نعمة، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمـة، ص235.

(5) ينظر، ميغوليفسكي، أ.س، أسرار الآلهة والديانات، ترجمة: حسان مخائيل إسحق، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط4، 2009م، ص17.

(6) ينظر،عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص98.

ويغدو في مملكة الأموات؛ لأن يبعث من جديد"(1). أما البشر الفانون، فلا يستطيعون الوصول أحياء إلى عالم الأموات. الأمر الذي جعل الشمس ترد الشاعر خائباً، وتقفُ عاجزةً عن فعل الإحياء، عندما تكشفُ عن ابتسامة شاحبة عمقت حالة الحزن، والأسى في نفس الشاعر؛ نتيجة استحالة تحقق الفعل الناجز في الانبعاث والعودة.

وتُعد المفارقة مظهراً من مظاهر الانزياح الدلالي، بوصفها سمة أسلوبية، تتحقق من خلالها مزايا الشعرية، القائمة على الانزياح، والتوتر، والمفاجأة، وتوليد اللامنتظر.. ويسعى أمل دنقل من خلال المفارقة، إلى ابتداع صور قائمة على التناقض بين مستويين: سطحي وعميق/ متجلٍ وخفي/حاضر وغائب... من خلال "خلق لغة جديدة تهدم المألوف؛ لتبني على أنقاضه لغة شعرية"(2). فيعمد إلى تغريب الصورة المألوفة، بإعادة إنتاجها من جديد، على نحو يخالف المتوقع. الأمر الذي يخلق لدى القارئ توقعاً خائباً، يدفعه إلى البحث عن النص الغائب المتواري خلف الصورة الظاهرة، التي تبدو " بدلالات معينة، لكنها تتحول إلى دلالات جديدة مغايرة لما بدأت به"(3). يقول في قصيدة " أشياء تحدث في الليل "(4):

والدم كان ساخِنَاً يلوثُ القُضبان

هذا دمُ الشمسِ التي ستُشْرِقُ، الشمسِ التي ستَغْرب،

الشمسِ التي تأْكُلُها الديدان !

دم القَتيل أَحمر اللَون،

دم القَتيل أَخْضر الشعاعْ

خَيطٌ عليهِ تُنْشَر الدموع.. كي تَجِف في أَشِعةِ الصبحِ

---

(1) ميغوليفسكي، أسرار الآلهة والديانات، ص15.

(2) قطوس، بسام، مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبدالله البردوني :"وجوه دخانية في مرايا الليل"، دراسات، المجلد التاسع عشر (أ)، العدد الأول، 1992م، ص215.

(3) الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص22.

(4) دنقل، الأعمال الكاملة،ص195-196.

يبدو الانزياح الإضافي في المقطوعة السابقة متمثلاً في التركيبين:(دم الشمس/ دم القتيل أخضر الشعاع). ففي التركيب الأخير، جاء الدال/الدم على نحو لا يـتلاءم مع المدلول/أخضر الشعاع، وهذه المفاجئة، تحمل فيها الصورة قدراً من الغرابة، إذ لايقترن لون الدم قطعاً بـاللون الأخـضر[1] فمـن الطبيعـي، أن يقتـرن الرامـز بالمرموز/دم القتيل أحمر اللون. حيث " يكتسب الأحمر بوساطة الدم "معنى" العـزة "[2].غير أن دلالة الدم تتحول عندما يصبح أخضر الشعاع " من خلال اتساع دائـرة الاستبدال بين الدال والمدلول، فالعلاقة بينهما ليست بعيدة فقـط، وإنمـا متناقـضة ومتنافرة"[3]، وهذه العلاقة تتناسب طردياً مع عدم الألفة التي تتحـول فيهـا دلالـة الألفاظ تبعاً لعلاقاتها السياقية. ولعل هذه العلاقة التي" مثلت موقفاً عميق الغور فـي وجدان الشاعر ووعيه"[4]. تتجاوب مع انفعالاته، وأحاسيسه تجـاه فكـرة الانبعـاث والموت، التي لاتخلو من ملامح أسطورية، تُشير إلى انبثـاق الحيـاة مـن جـسد أوزيريس الميت الذي يؤدي الدور الرئيس في طقوس التجدد. فقد شُكِّل " من عجينة تربة خصبة قبل وقت من موعد إقامة الطقس، وكان الشكل يروى بالماء، وفي وقت محدد ينبت منه نبات أخضر.. يرمز إلى انتصار الحياة على المـوت"[5]، وابنـه حورس[6] يمثلُ الامتداد الطبيعي له، من خلال ارتباطه بقـرص الـشمس /الآلهـة الأعلى عند المصريين[7]، حيث يمثلُ حورس ابن الإله الشمس/إله النور أحد جوانب

---

(1) ينظر،الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص48.

(2) تودوروف، نظريات في الرمز، ص390.

(3) قطوس، بسام وربابعة، موسى، الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحـديث، مؤتـة للبحوث والدراسات (أ)، المجلد التاسع، العدد الأول، 1994م، ص57.

(4) الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص35.

(5) ميغوليفسكي، أسرار الآلهة والديانات، ص14.

(6) حورس: ابن إيزيس وأوزوريس، صوره المصريون على هيئة صقر أحدى عينيه الـشمس والأخرى القمر، وانتشرت عبادته في مصر كلها.(ينظر، بارنـدر، جفـري، المعتقـدات الدينية لدى الشعوب، ص337)

(7) ينظر، ميغوليفسكي، أسرار الآلهة والديانات، ص10.

الشمس، ووصف بأنه جبلُ الذهب الذي يطالُ شعاعه العالم كله[1]. فهو يرثُ بـذرة أبيه، بوصفه امتداداً لإشعاعه. ومن خلال هذه الأسطورة يعقد دنقل مقاربـة تـدين عصر الإقطاعيين الجدد الذي راح ضحيته " صلاح حسن" أحد رمـوز الحركـة التقدمية، المدافعين عن حقوق الفلاحين ضد الإقطاعيين إبـان الثورة الناصـرية[2]، حين أدرك أن الخلاص من الواقع السلبي، لايكـون إلا بـالتمرد والثـورة علـى الانتهازيين، الذين انقلبوا على أهداف الثورة، وجيروهـا لمـصالحهم الشخـصية. والشاعر هنا يشير إلى انحراف الثورة عن مسارها، ومبادئها التي لوثها الإقطاعيون الجدد عندما عادوا؛ لاغتصاب حقوق الشعب/الدم كان ساخناً يلوث القضبان. فكانت النتيجة، أن حصد الانتهازيون مكتسبات الثورة التي جاءت بشمس الحرية/الـشمس التي تأكلها الديدان!، فقضتْ هذه الطغمة على الثائر الذي سالتْ دماؤه الحـرة / دم الشمس؛ ليشكل غياب الثائر/البطل عقيدة خالدة لمن يترسمون خطاه، ترتفع به إلـى مستوى الرمز الأسطوري/حورس. وهكذا تتكشف دلالة الشعاع الأخضر، بوصـفه عقيدة حية، عبر جدلية الحياة والموت، حين يـرتبط اللـون الأخـضر بالانبعـاث والتجدد، والخلود، في إشارة إلى انبثاق الحياة من الموت، كما هو الحال في طقوس أسطورة الإله العظيم " الذي أوجد ذاته بذاته وجعل أسماءه جمع آلهـة فـي الإلـه الواحد.. فيقول: أنا الأمس. أنا اليوم. أنا الغد. أنا بالأمس أوزيريس. أنا اليـوم رع. أنا في الغد حورس"[3].

---

(1) ينظر،منير، عمرو عبد العزيز، مصر والنيل بين التاريخ والفولكلور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د.ط، 2009م، ص171.

(2) ينظر،عصفور، جابر، مقال بعنوان، "الشاعر الرائي"، موقع مجلة العربي على الإنترنـت، العدد 600 - 2008/11م، وزارة الإعلام، دولة الكويت. على الرابط http://www.alarabimag.com/ArticlePRN.asp?ID=6376

(3) منير، مصر والنيل بين التاريخ والفولكلور، ص208. وينظر، كاسيرر، اللغة والأسطورة، ص149.

2.3.3 انزياح الدلالة على مستوى العلاقة بين الصفة والموصوف

تقوم العلاقة الإسنادية بين الصفة والموصوف، على مبدأ الانسجام والتجـانس، عندما لايبتعد التركيب الوصفي عن درجة الصفر / اللغة النثرية / اللغة المعياريـة، وعندما تُؤدي الصفة دلالة تعيينية / محددة. غير أن الإسناد غير المتوقع، هو الذي يؤدي إلى خلق مستوى متوتر بين الصفة والموصوف على نحو تنتقل فيه الـصفة إلى الدلالة الإيحائية، فتتحقق المفاجأة والغرابة عبر " الأساليب اللغويـة المراوغـة التي يعمد إليها المبدع، ولذلك يظل القولُ الشعري حيوياً ومثيراً بمقدار ما يحمل من غرابة؛ لأن الغرابة، تفتح مسافات للتأويل وللاحتمالات، وهما عنصران تظل نفـس القارئ تلاحقهما بتلهف ومتعة"[1]. فحين نقول: " الحلم البعيد " فـإن دلالـة الـصفة واضحة ومحددة، لاتقبل التأويل، و" دون حاجـة لوضع احتمالات، وتوقعات أبعـد من الدلالة المعجمية"[2]، وهذا يتفق مع طبيعة النثر التي تسير في اتجاه التجانس. أما عندما نقول: " الحلم المر أو المالح ". فإن الصفة لم تحقق وظيفة تحديدية متوقعـة، ولم تتطابق دلالتها مع المعاني الأولية للسياق[3]، وهذه البنية التركيبية غير المألوفـة نشأت بفعل اللاتجانس، وتباعد تحقق مثل هذه العلاقة على مستوى الحـواس، فقـد أسبغنا على الموصوف/ الحـلم / المـدرك المعنـوي، غيـر المحـسوس، صـفة حسية/المر أو المالح. وهذه الصفة، ترتبط بالأشيـ ـاء المادية لا المعنوية. وبذلك فقد اتسقت العلاقة التنافرية بين الصفة والموصوف مع لغة الـشعر القائمـة علـى التخالف، إذ " لايفترض أن تماثل اللغة العادية، بل يجب أن تكون لها طاقات تعبيرية خاصة بها "[4] تُؤدي إلى خلق تحولات دلالية، تتجـاوب مـع قـدرة الـشاعرعلى المزاوجة بين الألفاظ التي لا تبدو بينها علاقات تقوم على الانسجام والألفة، وعبـر شبكة علائقية تنتظم فيها الألفاظ في سلسلة من العلاقات " التي تنمو بـين مكونـات

---

(1) ربابعة، الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، ص79-80.

(2) ينظر، الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص49.

(3) ينظر، الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص44-45.

(4) كورك، جاكوب، اللغة في الأدب الحديث، (الحداثة والتجريب)، ترجمة: ليـون يوسـف، وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989م، ص37.

أولية، سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سـياق آخـر دون أن يكـون شعرياً، لكنّه في السياق التي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشـجة مـع مكونات أخرى، لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلـى فاعليـة خلـق للـشعرية، ومؤشرعلى وجودها"[1].

وتحضر في شعر أمل دنقل تراكيب لغوية عديدة، أنتجت انزياحات دلالية على مستوى العلاقة بين الصفة والموصوف، تشكلت بفعل الصياغة الفنية التي تُسبغ على المعنى المجرد شكلاً حسياً، مما يدفع المتلقي إلى التفاعل الإيجابي مع النص؛ بغيـة الوصول إلى الدلالة القارة تحت عتبة النص، والكشف عن تحولاتهـا، وذلـك بمـا يمتلك الشاعر من قدرة على الإبداع والخلق القائم على التقريب بين الألفاظ المتنافرة في وحدة سياقية تجمع العناصر المتباعدة في تركيب متسق. ويبرز هذا المعنى فـي قصيدة " الأرض والجرح الذي لا ينفتح" عندما يقول[2]:

- الأرض ما زالَتْ، بأُذُنَيها دم مِن قِرطِها المنْزوعِ،
قَهقَهةُ اللصوصِ تَسوقُ هودجها.. و تَتْركُها بِلا زادٍ،
تَشُد أَصابِع العطَشِ المميتِ علَى الرمال،
تَضِيع صرخَتُها بِحمحمةِ الخُيولْ.
- الأرض ملْقَاةٌ علَى الصحراء... ظَامِئَة،
وتُلْقِي الدلْو مراتٍ.. وتُخْرِجه بِلا ماءٍ!
وتَزحفُ في لَهيبِ القَيظِ..
تَسأَلُ عن عذُوبةِ نَهرِنَا
والنهر سممه المغُولْ
- وعيونها تَخْبو مِن الإعياءِ، تَستَسقِي جذُور الشوكِ،
تَنْتَظِر المصِير المر.. يطْحنُها الذبولْ

يتكىء أمل دنقل على الأبعاد الميثولوجية، ويستغل المحمـولات الأسـطورية؛ للتعبيرعن مواقف سياسية، تعمقُ الوعي القومي، عبر رؤية حسية، تؤثـثُ فـضاء

(1) أبو ديب، في الشعرية، ص14.
(2) دنقل، الأعمال الكاملة، ص131.

للرؤيا الأيديولوجية، والفكرية، والفنية، تكشف " صورة الأرض العربية التي سقطت قبل السقوط، والتي انهزمت بفعل أبنائها قبل أن تنهزم بفعل أعدائها "[1]. وقد شكل أسلوب الشاعر في المقطوعة السابقة دوراً " يشير إلى الملمح التعبيري البارز الذي يؤدي وظيفة دلالية تفوقُ مجرد دوره اللغوي"[2]، عبر طائفة من الانزياحات الدلالية المتواترة، منها ما جاء على المستوى الإضافي، وآخر على المستوى الوصفي، فتضافرت جميعها؛ لكشف التحولات الدلالية المشحونة بلغة المخالفة والمنافرة والتضاد. فجاءت المتواليات الشعرية في التراكيب الإضافية:(تشد أصابع العطش المميت)، (تستسقي جذور الشوك). بالإضافة إلى التركيب الوصفي(تنتظر المصير المر) محملة بثقل دلالي، وكثافة مجازية، تعمق الرؤيا الشعرية التي تحمل وعياً حاداً، ينذر بالهزيمة، وبما سيقع نتيجة التواطؤ العربي، تجاه الأرض العربية التي اغتصبها العدو الصهيوني عام 1967م. فقد حلت الكارثة بعد كتابة هذه القصيدة بأقل من سنة واحدة.

وقد تجلت العلاقة التنافرية، في التركيب الوصفي(تنتظر المصير المر). حيث الصورة الشعرية، مشحونة بالمشاعر، والأحاسيس، والدلالات، إذ تتداخل صورة المرأة المجازية بصورة المكان، وتتعالق العناصر الواقعية بالعناصر الرمزية والأسطورية. ويكشفُ هذا التركيب الانزياح الدلالي بين الصفة والموصوف، من خلال الجمع بين المعطى المجرد، والمعطى الحسي معاً، عبر طاقة تخييلية، تستمد عناصرها من معطيات التجربة، والواقع، التي يعيد الشاعر صياغتها، بما يخدم رؤاه الفكرية، والفنية. فقد أسند الصفة الحسية / المر، المرتبطة بحاسة التذوق، إلى الموصوف/المصير. وهو معطى تجريدي/ ذهني، فاتخذ الموصوف/ المعنوي صفة/حسية لا تلائمه، إذ غالباً ما يرتبط الموصوف المجرد، بصفة مجردة، كالمصير المجهول على سبيل المثال. غير أن الشاعر يعيد تشكيل المفهوم المجرد على نحو يمنحه مظهراً مادياً، ما أدى إلى خلق وحدة متجانسة بين لفظين

(1) عصفور، مقال بعنوان، "الشاعر الرائي"،على الرابط http://www.alarabimag.com/ArticlePRN.asp?ID=6376

(2) فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص257.

غير متجانسين. وقد أضافت هذه العلاقة التي تبدو غير منسجمة، بعداً شـعرياً بمـا تكتنز من دلالة، تكشف نذر الكارثة قبل حلولها، وتعمق حالـة اليـأس، وانقطـاع الرجاء في قدرة الأنظمة العربية على حماية الأرض التي تجسدتْ في القصيدة على هيئة امرأة مغتصبة، مزقتها أيدي اللصوص، وانتزعت ممتلكاتها، وتركتها بلا مـاء وبلا زاد. ولعل هذا البعد التشخيصي القائم على أطراف الصورة المتباعـدة بـين (الأرض والمرأة)، يتقلص وتخف حدته، عندما تُصبح المرأة رمزاً معادلاً للأرض، بما تحملُ من أبعاد، نفسية، واجتماعية، بوصفها حضن العودة، وعلامـة الحنـين، وهوية المكان. فضلاً عما تحملُه من أبعاد ميثولوجية، تمثل المنزع الأمومي المرتبط بأساطير الخصب والنماء. ولعل هذه الصورة الحسية التجاوزية التي أسبغها الشاعر على الأرض، تمثل دلالة عالية الكثافة والاختزال، وتَبرز من خلالها علاقة الترابط بين الإنسان والتراب، حين يمتزج المكان بالمكونات الثقافية، والدينية، والاجتماعية، والسياسية، والتراثية، والحضارية.. التي تشكل تراسلاً بين الإنسان والأرض. فاندفع الشاعر للبحث عن قيمة الإنسان، كحالة رمزية عبر " علاقة الخصوبة بين المـرأة القادرة على الإنجاب، والطبيعة القادرة على الخلق، والتوالد "[1]. وبذلك فإن المصير المر، الذي تنتظرة المرأة / الأرض، يشير إلى فقدان الخصوبة، وانتفاء قيم الأمومة، بفعل تحجر السلطة العربية التي فرطت بالمقدس، وأضاعت الأرض، ولم تـستطع الانتصار إلا على شعوبها المقهورة. وقـد كـشفت مثـل هـذه المقاربـة حالـة رؤيوية،تسكن أعماق الشاعر، تمثلت بخيبة أمله، بسبب قصور الرؤية العربية على استشراف الخطر الداهم، الذي تسبب بالهزيمة والسقوط واحتلال فلسطين " مزاوجاً بشكل متوازن، بين موقفه الفردي، ومقتضيات التعبير عن الوجدان الجماعي، فـي لحظة تاريخية محددة"[2].

ويعمد أمل دنقل إلى خلق تراكيب جديدة، تستحدث أوضاعاً مبتكرة في القـول الشعري، تستدعي قدرة على توظيف تقنيات التخالف، والتقابل، عبـــر مفارقات

---

(1) الخضور، مقدمة في الميثولوجيا العربية، ص42.

(2) فضل، تحولات الشعرية العربية، ص28.

لغوية، تميل إلى التعبير عن مدركات ذهنية، في صور ذات طبيعة محسوسة. ويظهر هذا المعنى في قصيدته " ديسمبر" عندما يقول[1]:

ها هو الرخ ذُو المخْلَبين يحوم..

ليحمِلَ جثةَ ديسِمبر الساخِنَةْ

ها هو الرخ يهبطُ..

والسحب تُلْقِي علَى الشمسِ طَرحتَها الداكِنَة

تبدو القيمة الأسلوبية للصفة متجلية في قدرتها على التأليف بين الذهني والمحسوس، فهي تستدعي حساسية المتلقي؛ لإدراك المعطيات المجردة على نحو محسوس، يخرج اللفظ من حدود المعنى الذهني المجرد، إلى الصورة المحسوسة والمتخيلة، بما وفق الشاعر من قدرة على تكوين رؤيا مركبة، تمتزج فيها المعطيات المجردة بالمحسوسة، والأسطورية بالواقعية. إذ تُسهم جميعها في رسم صورة متراكبة، قادرة على توليد الدلالة الشعرية على نحو جديد ومبتكر.

فقد حمل التركيب الوصفي،(ليحمل جثة ديسمبر الساخنة)، مزاوجة لفظية بين معطى مجرد ومعطى محسوس، حين جسد دنقل الزمن في صورة حسية مألوفة، ولعل إحساس الشاعر بأن الزمن مصطلح يتشاكل مع الموت، باعتبارهما مفهومين عصيين على الفهم، قاده؛ للتعبير عنه بشكل محسوس. فالزمن أمر نحس به، ويمكن قياسه وتخمينه، غير أنه يختلف باختلاف زاوية النظر إليه، فهو فيزيائي، ونفسي، وحلمي، وواقعي، ومتخيل، ومبتدئ، ومنتهٍ. وكذلك الموت له ميقاتٌ يرتبط بالزمن. فالعلاقة بين الموت والزمن قائمة على وجود بداية ونهاية لكل منهما. وهكذا فإن إشكالية الزمن والموت آتية من صعوبة القبض على ماهيتهما؛ لذلك فإن قلق الشاعر وحيرته، تأتي من توحيد الزمن والموت معاً، على اعتبار أن الإنسان متحد بالزمن، فتُرتسم صورته تبعاً لصيرورة الزمن، وحركته المستمرة. فالموصوف / ديسمبر، هو في الأصل معطى مجرد، غير أن الشاعر يضيفه إلى "الجثة"، ويصفها بالساخنة، فقد أسبغ على عنصر الزمن / ديسمبر، معطى محسوساً، تمثل بالجثة التي وصفها بالساخنة، المدرك الفيزيائي الذي نستطيع إدراكه من خلال حاسة اللمس.

---

(1) دنقل، الأعمال الكاملة، ص441.

ولعل هذه المزاوجة التي عقدها الشاعر بين الصفة والموصوف، تنبع من تجربته الشخصية حين تعمقتْ في نفسه إشارات الإحساس بالموت. وقد أسستْ هذه العلاقة مناخاً سالباً مليئاً بالحيرة، والقلق، والحزن. فتحول الزمن إلى جثة ساخنة، على نحو غير مألوف. ولابد لهذا التحول أن يكون متبوعاً بتحول دلالي، يرتبط بوعي الذات الشاعرة للحركة الصراعية مع الموت. فهذه القصيدة هي من آخر القصائد التي كتبها الشاعر قبل وفاته، وفيها نعثر على الرؤية الميالة إلى الاستسلام للموت(1)، حينما " يؤنسن الزمن" في صورة تتجاوز العادي والمألوف. فجثة ديسمبر الساخنة، تمثلُ تحولاً سالباً في الحياة، ينفصلُ فيه الزمن عن صفاته الفيزيائية(2)؛ ليدخل في إطار التجربة النفسية التي ترتبط بحتمية مفارقة الحياة، وبهذا التآلف الفني، تبدو الطريقة الحية في التعامل مع اللغة، التي تصدم المتلقي وتثير دهشته، عندما تتخلق في آفاقها مثل هذه الصورة القائمة على اللامباشرة، واللامنطق، واللامألوف. الأمر الذي يجعل من التحول الدلالي القائم على الانزياح،عنصر إثارة لدى المتلقي، لاسيما عندما تكون " الهوة بين المتوقع والمتحقق كبيرة على نحو يثير الغرابة والدهشة"(3).

ويلاحظُ أن أجواء الحزن، والحداد تمتد، لتشمل الشمس عندما تحجبها السحب. فقد أنسنها الشاعر أيضاً حين صورها على هيئة فتاة ترتدي طرحة داكنة/ والسحب تُلقي على الشمس طرحتها الداكنة. إنه شعور بالموت المسيطر في فضاء سوداوي عندما يحاصر الجسد المنهك، الذي تغيرت حالته، تبعاً لحركة الأيام، والشهور، والفصول. فسبتمبر/ كانون أول، هو الشهر الثاني عشر من السنة الميلادية، ويمثلُ حضوره نهاية الدورة السنوية، إذ تزداد فيه كثافة الغيوم والسحب، وعلى الرغم من حالة البرودة التي تُميز هذا الشهر، إلا أن الشاعر يجعل منه جثة ساخنة؛

---

(1) ينظر، البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، (دراسة لقصيدة أمل دنقل: مقابلة خاصة مع ابن نوح)، ص176.والدوسري، أحمد، أمل دنقل شاعر على خطوط النار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م، ص242.

(2) ينظر، رزقة، يوسف، مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجا)، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد العاشر، العدد الثاني،2002م،غزة، ص 351.

(3) الرواشدة، فضاءات الشعرية،ص16.

لتستطيع مخالب الطائر الأسطوري/الرخ القبض عليها والغوص فيـها بسهولة، فهو لايشْبع من التهام جثث ضحايا الزمن، ويسعى إليها طازجة، قبل أن تتحـرر مـن سخونتها، وضمن دورات متكررة تذكرنا بمعاناة "بروميثيوس" حين ربـط بسلـسلة على صخرة، ليأتي الرخ كل يوم يأكل كبده الذي يتجدد في كل ليلة[1]. وتبدو معاناة الشاعر الذي هده الانتظار، وأنهكه الألم، وصلت إلى نهايتها / فها هـو الـرخ ذو المخلبين يحوم من فوقه، يستعد للانقضاض على جسده المنهار؛ لينطلق من سـجن العالم الأرضي الدنس، إلى العالم العلوي، مكان الراحة الأبدية. وهكذا فإن الطـائر الأسطوري/الرخ، يأتي رمزاً معادلاً للموت، فهو لايتوقف عن التهام جثث البـشر، منذ أن وطِئتْ قدم الإنسان على الأرض، وإلى أن يرثَ اللهُ الأرض ومـن عليهـا. وهكذا فإن العلاقة بين الرخ وديسمبر، تتكشف من خلال دلالـة الفتـك، الـسمـة المميزة للرخ، ودلالة الموت المرتبطة بانتهاء دورة الزمن، وهما عنـصرا فتـك، ودمار، وموت للإنسان. ثم يطرح الشاعر ذلك السؤال الفلـسفي الـذي طالمـا حيـر الإنسان، منذ أن رأى جلجامش صديقه يموت أمـامه. فيتكرر سـؤال المـوت، تبعـاً لحركة دورة الزمن/ يا أيها الرخ: كم جثة حملتها مخالبك الأبدية خاف الجبل ؟ وهو السؤال نفسه الذي لم يستطع جلجامش الإجابة عليه، عندما كان في حضرة صـديقه الميت أنكيدو. يقول[2]:

قَالَتْ الراهِباتُ :

(سلام علَى الأَرضِ)

يا َأيها الرخ:كَم جثةٍ حملَتْها مخَالِبك الأَبدِيةُ خَلْفَ الجبل؟؟

ما الذي نَحن نُعطِيك - يا َأيها الرخ: منْذُ الأَزل؟

ما الذي نَحن نُعطيك

لا شَيء،إلا تَوابيتَ،لا شَيء

ِإلا المبادلَةَ الخَائبة

---

(1) ينظر، كورتل، قاموس أساطير العالم، ص151.

(2) دنقل، الأعمال الكاملة، ص441.

ويتجه دنقل نحو تمطيط الدلالة وتوسيعها، فيستخدم الصفة في معنى سياقي غير مألوف، تنتقل فيه بفعل عدم الملاءمة إلى مستوى عالٍ من الإثارة والإدهاش المبني على الغرابة والابتكار، إذ لاتصلُ الصفة قيمتها الأسلوبية المثيرة بمعزل عن سياق الكلام، أو منفصلة عن نسيج العلاقات المستحدثة التي تخلقها اللغة الشعرية بين العناصر التركيبية. فيعمد إلى خلق مستوى تنافري في بناء العلاقة بين الصفة والموصوف، تسير الصفة فيه باتجاه مخالف للعلاقة المنطقية التي توافق الموصوف، وضمن علاقة تراسلية يتخذُ فيها المعطى المحسوس شكلاً تجريدياً، ما يمنح الموصوفَ قيمة دلالية مضافة.

ويبرز مثل هذا المعنى في قصيدته "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري" عندما يقول[1]:

.. وستَهبِطين على الجموع

وتُرفْرِفين.. فَلا تَراكِ عيونُهم..خَلْفَ الدموع

تَتَوقفين على السيوفِ الواقِفَة

تَتَسمعِين الهمهماتِ الواجِفَة

وستَرحلين بِلا رجوع

... ...

ويكُون جوع

ويكُون جوع !

يزاوج الشاعر في التركيب الوصفي (تتسمعين الهمهمات الواجفة)، بين لفظين ينتمي كل واحد منهما إلى حقل دلالي مختلف، فقد جمع بين معطيين أحدهما حسي/ الهمهمات، والآخر مجرد/ الواجفة، إذ غالباً ما تتعالق الصفة/ الواجفة بالمشاعر القلبية المرتبطة بالخوف والرعب، فمن "معاني أفق الانتظار بناء التوقعات كنظام مرجعي"[2] ترتبط فيه الصفة بالموصوف على نحو منطقي ومألوف، كأن نقول: القلب الواجف. غير أن العلاقة الناشئة بسبب المنافرة، تستدعي شكلاً محسوساً للغة الشعرية عبر مستوى حدسي، " يكشف في الوقت ذاته عن حركة الانحراف والقاعدة

(1) دنقل، الأعمال الكاملة، ص215.

(2) الصكر، مرايا نرسيس، ص58.

معاً"[1]، عندما تتجاوز اللغة درجة الصفر البلاغية. فالهمهمة صوت، وهو معـطى حسي يمكن إدراكه من خلال حاسة السمع. أما الوجف/الخوف، فهو معطى ذهنـي، لايقع إدراكه في مجال تناله الحواس، وإنما يمكن إدراك أثره المنعكس على الجسم، كالارتجاف والاصفرار مثلاً، إذ يمكن إدراك هذين الأثرين بحاستي اللمس والبصر، إضافة إلى ارتعاش الصوت الذي يدرك بحاسة السمع. ولعل ربـط الـشاعر بـين الخوف والصوت في صيغة تفاعلية على هذا النحو، قد أَسبغ على الموصوف دلالة إضافية، منحت التركيب بعداً تأويلياً، تأتى من الصورة المبتكرة حينما أَودع الشاعر في الهمهمات قلوباً واجفةً. فالصورة السمعية " ليست هي الصوت المـادي كـشيء فيزيائي محض، بل هي الأثر النفسي لهذا الصوت، والتمثيل الذي تمنحه لنا حواسنا عن هذا الصوت وتشهد به"[2]. وبذلك تغدو القيمة الجماليـة للعلاقـة بـين الـصفة والموصوف، قائمة في جانب منها على تراسل الأعضاء إن جاز التعبير.

وقد خلقَ مثل هذا التركيب مسافة جمالية، اتسعت بالقدر الذي خالفت فيه أفـق توقع المتلقي. فصوت الشعب الواجف، يمتزج بحالة الجدب والقحط التي ستيـصيب البلاد العربية عبر الرؤيا الباحثة عن حل؛ لتفادي الخطر القادم قبل وقوعه. فقد كتب الشاعر هذه القصيدة قبل هزيمة 1967م بأشهر قليلة، متنبأً بالهزيمـة، ومستـشرفاً الخطر الداهم، فكشفت الرؤيا عن عام، تحترق فيه السنابل والضروع، ويحـل فيـه الظمأ والجوع. وهذه الرؤيا، تستحضر رؤيا ملك مصر، في زمن سـيدنا يوسـف عليـه السلام، عندما عجزتْ السلطة وأعوانها عن تعبير الرؤيـا التـي انفـرد بتأويلها سيدنا يوسف عليه السلام؛ فأنقذ شعب مصر من مجاعة محققة، وفي هـذه المقاربة تتوازى نبوءة الشاعر مع نبوءة يوسف عليه السلام، فيقول[3]:

رؤْيا:

---

(1) فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافـة والفنون والآداب، الكويت، العدد (164)، أغسطس، 1992م، ص58.

(2) دولودال، جيرار، السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة: عبدالرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2004م، ص64.

(3) دنقل، الأعمال الكاملة، ص213-214.

(ويكُون عام..فيهِ تَحتَرِقُ السنَابِلُ والضروع

تَنْمو حوافِرنا – مع اللَعنَاتِ- مِن ظَمأ وجوع

يتَزاحفُ الأطْفَالُ في لَعق الثرى !

ينْمو صديد الصمغ في الأفْواهِ،

في هدبِ العيون.. فَلا تَرى!

تَتَساقَطُ الأقْراطُ مِن آذَان عذْراواتِ مِصر!

ويموتُ ثَدي الأم..تَنْهض في الكَرى

تَطْهو- علَى نيرانِها –الطفْلَ الرضِيع!!)

إنها حالة الدمار والهلاك والموت التي ستجرها ويلات الحرب علـى مـصر والبلاد العربية، فالشاعر مسكون بالقلق الناتج عن الإحساس بهواجس الخوف علـى المستوى الذاتي، والجماعي؛ بسبب الرؤيا التي تُنبئ بالجوع والدمار، فيبحث عـن معادل يستطيع استيعاب هذا القلق؛ ليجده فـي الأسطورة القـادرة علـى اختـزال التجربة. فقد رأى في المخزونات الأسطورية ووقائعها الدالة عناصر إيقاظ وتنـوير وتنبيه للوعي العربي إزاء الأخطار المحدقة بالأمة، فيستحضر الجـوهر الأنثـوي، المتمثل بأسطورة إيزيس(1) بصورة غير مباشرة، ويتجاوز دورها الأمومي، وقدرتها على الإخصاب، والنمو، والتجدد، وحفظ النوع الإنساني، فيعيد إنتاجها علـى نحـو موازٍ للواقع المهزوم، عندما تتخذُ بعداً سلبياً يتساوق مع الرؤيا الاستبصارية القادرة على استشراف ما سيكون، فهي تهبطُ على الجموع، وسترحل بلا رجوع، حيث تفقد الأرض الحياة، وروح الخصوبة والنماء برحيلها؛ ذلك أن عيون الجموع، لم تستطع أن تلتقي بعيون إيزيس، باعتبارها غائبة وراء الدموع/فلا تـراك عيـونهم..خلـف

(1) إيزيس: معبودة مصرية، تمثل الربة المصرية الأم، وتجسد الخصب بفيضان نهر النيل الـسنوي اتصفت بالرأفة والحنو. دعاها المصريون بإيزيس الخضراء، وسيدة الخبز، وأم القمح، ولها آلاف التماثيل التي تصورها وهي تُرضع ابنها حورس، وتحتضنه فـوق ركبتيهـا. (ينظـر، نعمـة، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبـودات القديمـة، ص198-169. والسواح، فراس، لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسـطورة، ص124، ومظهر، سليمان، أساطير من الشرق، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2000م، ص13-23.)

الدموع. وبذلك لاتتحققُ الرؤية المرآتية / الرؤية المتقابلة التي تَستدر عطف إيزيس؛ لتذرف الدمع المقدس، المعادل الرمزي للمطر المرتبط بالخصب والعـودة للحيـاة، مثلما فعلت في إحياء أوزيريس. يقول في قصيدة "العشاء الأخير"[(1)]:

ربما أحياك دمع "إيزيس" المقدّس

غير أنا لم نعد نُنْجِب إيزيس جديدة

ونتيجةً للتيه وانعدام الرؤية، تتكسر المرآة، وتخفق الجموع في رؤية إيـزيس الأم الحانية التي تُحيل الجدب إلى خصب، والموت إلى حياة. فنظرتها على العكـس تماماً من نظرة ميدوزا التي تُحيل الحياة إلى جماد؛ لذلك حظيـتْ إيـزيس بمكانـة مقدسة عند قدماء المصريين، كونها تمثل " في نظرهم المثل الأعلى للأم الحنون"[(2)]، بفضل قواها السحرية، وقدرتها على الإحياء والإنبات، فهي تُخصب الأرض بسبب بكاء الفقراء والجياع والمحرومين، فتحل الخصوبة، وينتفي الجوع. غير أن الشاعر يعمد إلى تعطيل قوى الإخصاب والإنبات في الجوهر الأنثوي المقدس. فعلى الرغم من أن إيزيس تتسمع الهمهمات الواجفة، إلا أنها سترحل بلا رجوع، فيكون الجوع. ولعل مثل هذا الغياب، سيعمقُ لدى الشـاعر مشاعر الحزن، والانكسار، والـشعور بالهزيمة، والموت، وخيبة الأمل في الصحوة والانبعاث والتجدد.

وبعد، فإن حرارة التجربة الإبداعية عند أمل دنقل، تتحول إلى طاقـة أسلوبية، تحتضن ظواهر اللغة وتحولاتها، عبر صياغات جديـدة، تقـتحم عـالم الرمـــز والأسطورة. فهو يوظف الإرث التراثي بمفهومه الواسع؛ لتشكل مادته العلاقة المشيمية التي يتصل من خلالها بالماضي، إذ يتكئ على محمولاته التاريخية، والدينية، والتراثية، والأسطورية..بما تحمل من كثافة رمزية ودلالية، فيمتص حوادثـه، ووقائعه، ومعارفه، وأساطيره، ثُم يقوم بتحويلها إلى وسط قريب من التجربة الشعورية، التي تسير في اتجاه يحرر اللغة من ألفتها، وأعرافها القديمة، ودلالاتها التقليدية. فينقل التجربة إلى عمل فني خلاق من خلال الانزياح الدلالي الذي يمثلُ العلاقة المتحققـة بـين المـضاف والمضاف إليه، وبين الصفة والموصوف، على نحو لاتحتكم فيـه اللغـة لنـسقيتها

---

(1) دنقل، الأعمال الكاملة، ص204.

(2) محمد، الحب عند رواد الشعر الجديد، رموزه ودلالاته، ص74.

المألوفة. فقد وجد من فكرة الانزياح، مجالاً رحباً، للابتكار والتجاوز، وذلك بخلـق تراكيب إضافية، تعكس شعرية عالية، عبر إقامة علاقات متوترة، وغير متجانـسة، ذات شحنات تأثيرية تصدم المتلقي وتثير دهشته. إضافة إلى التراكيـب الوصـفية، باعتبارها من أكثر التراكيب فعالية في لغة الشعر؛ بما يضفي الوصف مـن طـابع الشمول والتخصيص والتحديد على الموصوف. فحققت التراكيـب البعيـدة وغيـر المنتظرة، مسافة جمالية، تتناسب تناسباً عكسياً مع أفق توقـع المتلقـي، إذ تـزداد العلاقة إثارة باتساع الفجوة بين المضاف والمضاف إليه، وبين الصفة وموصـوفها. الأمر الذي يجعل نصوصه الشعرية مكتنزة بحمولات دلالية، تثير شـهية المتلقـي، وتفتح ميادين واسعة للتأويل، واكتشاف الدلالة وإعادة إنتاجها.

4.3 إعادة تركيب:

اختلفَ الباحثون والدارسون في تحديد تعريفٍ شاملٍ جامعٍ موحد للأسـطورة، وأيقن الكثير من علماءِ الميثولوجيا والاجتماع وعلم النفس وغيرهم مـن الدارسـين الذين حاولوا الإحاطةِ بها وتسييجها بأنها زئبقية وعصِية على التعريف. ولعل تعـدد مفاهيم الأسطورة وتباينها وتضاربها أحياناً، يعود إلى امتدادها منذُ مراحلها الأولـى في مجالات معرفية عديدة كالفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع وعلـم الجمـال، واختلاطها بما أبدعته المخيلة البشرية عبر عصورٍ ماضية بميادين السحر والخرافة والدين والمعتقدات الشعبية والغرائبي والعجائبي. فتجد من يقدم مفهوماً للأسـطورة من خلال وظيفتها، أو دلالتها العامة، أو جوهرها، أو من حيـث علاقتهـا بتـاريخ الأديان، أو موضوعاتها، أو خصائصها إلى غير ذلك. ومن يحاول إيجـاد مفهـوم محدد للأسطورة فقد يوقع نفسه فـي دائـرةٍ ضـيقة ذات أبعـاد ذاتيـة محكومـة بالتخصص.

وبدتْ صِلة الأدب بالأسطورة وثيقة منذ أقدم العصور، وعند مختلـف الأمـم، وفي العصر الحديث غدت الأسطورة عند الأدباء معيناً لا ينضب، يوظفـون منهـا عناصر في إبداعاتهم الأدبية بما يضيفُوه إليها من لمسات جماليـة قائمـة علـى الانزياح، والتعديل، والتحول، والتحوير، ضمن الإطار العـام لمكوناتهـا، ووفـق

قناعاتهم ومشكلات عصرهم. وهكذا ترجع الصلة بين الأدب والأسطورة من خـلال اشتراكهما في الكلمةِ، وصدورهما عن مصدر واحدٍ هو المتخيل.

والأساطير مجموعـةٌ من الحكاياتِ الطريفة المتوارثة منذ أقـدمِ العصور الإنسانية الحافلة بضروب الخوارق والمعجزات، ومنها يختلط الحقيقـي بالخيـال، وتمتزج الظواهر الطبيعية بالعالم الميتافيزيقي، واعتقاد الإنسان بقداسةِ الأسـطورة؛ مبعثه ارتباطها بالعالم الماورائي، لهذا تعددت لديه الآلهـةَ تبعـاً لتعـدد الظـواهر الكونية، حين شَغلتْه حقيقة كونه والوجود وماهيتـه، فـسيطرت عليـهِ هـواجس الخوف، وحاولَ أن ينشئ تصوراته وأفكاره عن هذا الكون المضطرب من خـلال النقائض التي سكنتْ دواخِله.

والمسألةُ الأكثر أهميةً في تعامل الأديب مع الأسطورة تكمـن فـي فرادتـــهِ وإبداعِهِ، بحيث تلتقي الأسطورة بتجربةِ الأديب وقد التحمت بمقاصد الأديب ومواقِفه ورؤاه، وشكلت بعداً مقصوداً في منجزه النصي.

وقد تحولَ الرمز في الشعر العربي الحديث إلى طريقـة مـن طـرق البنـاء والتشكيل انطلاقاً مِن التجربة التاريخية التي يجسدها بوصفهِ حاملاً للانفعال، وخالقاً للحالة الشّعرية القادرة على توليد الطاقات الدلالية والإيحائية والتعبيرية التي تكشفُ علاقة الشاعر بذاتهِ وواقعهِ ووجودهِ. وأدرك الشعراء المحدثون ما ينطـوي عليـهِ الرمز من طاقةٍ إيحائيةٍ حينما يتوفر له السياق الشعري المناسب، ويرتبطُ ارتباطـاً عضوياً بالتجربةِ، وتكرار لهذا الرمز أو ذاك في قصائد الشعراء؛ يعود في جانـبٍ منه إلى العلاقة الحميمة بين الشاعر والرمز. وذهب الشاعر الحديث إلى أبعد مـن هذا حين خلقَ لنفسهِ رموزه الخاصة، أو أضفى على شخصياتٍ قديمة أو معاصـرة بعداً أُسطورياً جديداً.

والشعر الحديث هو من أكثر الأصناف الأدبية ميلاً إلى الأسطورة ولديه شهية مفتوحة لامتصاص الشكل الأسطوري البدائي وتطويعه وتحويله إلى رؤى إنـسانية، معادلٍ بديلٍ لما يكنّه الشاعر في نفسه، والأثر الذي يبغيه نصه، والمغزى المتغَيا من استخدامه لتلك الأسطورة أو تلك. وقدم أمثلة ناجحة تدل على قدرة شـعرائنا علـى تذويب الأسطورة في النسيج الشعري، وواضح أن التوظيف الأسطوري وتحولاتـه

في التجارب الشعرية الناجحة - في الغالب - لم يكن نتيجة ترفٍ معرفي أو استعلاءٍ ثقافي، أو انسياق وراء الجديد في عالم الحداثة، وإنما كان نتيجة لاتساع للرؤيا التي تكمن في جوهر الأسطورة.

وإحياء الأسطورة وبعث التراث بعامة هو جزء من مثاقفة حضارية واسعة، ونزوع شديد صوب الماضي الذي يشكل قاعدة الأصالة الثقافية والفكرية والإنسانية. والأسطورة المتداخلة في نسيج النص المبدع لها خصوصيتها التي تُميزها عن الأسطورة نفسها في إطارها التراثي واستخدام الأسطورة في الشعر، ليس إعادة إنتاج للمبنى القصصي(الحكائي) أو الفكري الظاهر في الأسطورة الأصلية، وليس بالضرورة تمثلاً ينحو منحى الوظيفة(الأليجورية) للرمز اللغوي، وإنما هي في النهاية أداة وتشكيل، لاتقف عند الظاهر ولا تطفو على السطح، وإنما تُشكل النص وتَتشكل به.

وكشفتْ النصوص الشعرية التي تناولتها الدراسة عن سمة لافتة تمثلت بالانزياح الأسطوري، أو انحراف الرموز الأسطورية عن أصولها الأولى التي ارتبطت بها، الأمر الذي أدى إلى إثراء النصوص الشعرية، وانفتاحها على عوالم تخييلية، من خلال الاتكاء على موروثات معرفية وثقافية، اتخذت في معظمها طابعاً إنسانياً. وبرزت في نصوص درويش والبياتي ودنقل، عناصر أسطورية مختلفة، بعضها ينتمي إلى الحضارات الشرقية، وأُخرى تنتمي إلى حضارات غربية. ومثلت أساطير الحب والخصب والانبعاث والتجدد، سمة بارزة في شعر هؤلاء الشعراء. فقد وظفتْ أسطورة (إنانا وتموز) و (بعل وعناة) عند درويش، وأسطورة (عشتار وتموز) عند البياتي، وأسطورة (إيزيس وأوزوريس) عند دنقل، واتخذت الأسطورة الموظفة في نصوصهم الشعرية سمة الملامح الدالة، بانحرافها عن الخصائص التفصيلية للأسطورة الأصل.

وتتبعتْ الدراسةُ هذه التوظيفات، بالاعتماد على خُطوات استدلاليةٍ منهجيةٍ، من خلال المعايير التي وضعها الناقد الفرنسي(بييربرونيل)، وتمثلت بمعايير (التجلي والمطاوعة والإشعاع)؛ للوقوف على جملة التحولات التي خضعت لها العناصر الأسطورية، وبما يخدم الرؤيا التي أراد الشعراء التعبير عنها.

واستعارتْ النصوص الشعرية من العناصر الأسـطورية الموظفـة ملامحهـا الأكثر بروزاً، ومفاصلها الأشد ترميزاً، على نحو ما جاء في أسطورة (العنقاء) عند درويش، وأسطورة(بروميثيوس) عند البياتي، وأسطورتـي(أوديـب) و(سـيزيف) لدى دنقل ما جعلها تُشكل عناصر بنائية للفضاء الشعري.

ونهضتْ العناصر المكونة للأساطير الأصلية الموظفة بـالتعبير عـن موقـف معاصر، بكل حمولاته الثقافية والمعرفية والفكرية والأيدلوجية، ويبدو ذلك واضـحاً من خلال تشويه العناصر الأسطورية، أو قَلْبها عن سياقاتها المرجعية، أو مزجهـا بعناصر أسطورية أخرى، أو إحاطتها بمظاهر إيجابية أو سـلبية، بإفراغهـا مـن محتواها المقدس، وشحنها بأبعاد ثورية، ودلالات تجديدية تفي بمتطلبـات اللحظـة التاريخية الراهنة.

وعمدت الرؤيا الشعرية من خلال التوظيف الواعي للأسطورة، إلـى كـشف الواقع القبيح، وتعريته، وفضح تناقضاته، في محاولة لإعادة صياغته، كُـلّ حـسب رؤيته، وما يحيط بعالمه، فانفتحت قصائد شُعرائنا في جانب منها على آفـاق نقدية، شكلتْ منطلقاً للبحث والدراسة. وقد اتسعت فضاءات النـصوص لكـم كبيـر مـن العلامات المحملة بطاقات رمزية وترميزية، ما أدى إلى خلق إشكالية تمثلت بتلقـي النص، القابل لتعدد القراءات، والمنفتح على تأويلات لا نهائية.

وكشفتْ الدراسة أن التحولات الحداثية في الشعر، جعلـت مـن الاسـتعانات الرمزية الأسطورية، أكثر غنى وتعدداً من خلال إنجازات بدتْ ذات أهمية في بناء القصيدة الحداثية، وتغيير زواياها، وتعدد مراميها، وتجلى ذلك من خلال أثر المكون السردي في إثراء النص الشعري، وطريقة توظيف العناصر السردية، ودورها فـي تشكيل الأبنية الأسطورية و تطور دلالة النص وانفتاحها. فتميزتْ تجربـة محمـود درويش الشعرية بتطوير البناء الشعري، والإفادة من متعلقات الـسرد وعناصـره، حين سعى للبحث عن أبنية وتقنيات تعبيرية تُخْرِج القصيدة من ذاتيتها وغنائيتها إلى فضاءٍ أكثر رحابة، فلجأ إلى القصيدة المؤسسة على البنى السردية، واعتمد أنماطـاً تجريبية تقوم على مبدأ نفي الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية.

أما عبدالوهاب البياتي فكان يتغيا شكل السرود الأسطورية من حيث هي قادرة على تفجير الطاقات الكامنة في شكلها ومضمونها، عندما تشتبك بالتجربة الشعرية. فجاء توظيفها في بنية القصيدة، بوصفها حاملة لعبء التجربة الفكرية والنفسية والإنسانية التي تسكن أعماقه، فأعاد صياغتها كمادة جديدة تُسهم في خصوبة القصيدة بما يخدم التجربة الجديدة.

أما أمل دنقل فقد لجأ إلى القصيدة ذات الطابع الدرامي، بالاتكاء على مرجعيات رمزية وأسطورية، فاستطاع أن يقيم علاقة مع عالمه الخارجي، بالتوازي مع عالمه الداخلي، وأصبحت النزعة الدرامية ميزة من مزايا شعره. وهذه التجربة تعد تطوراً وتحولاً ملحوظاً أغنى القصيدة العربية الحداثية التي تجاوزت الرؤيا الأحادية، والتفكير السطحي للواقع، وبحثت عن الرؤيا المركبة، ذات التفكير العميق الشامل القادر على الإحاطة بتناقضات الواقع. ولم يكن هذا اللجوء بريئاً أو مجانياً، وإنما كان واعياً ومقصوداً، والهدف منه تحقيق غايات عديدة والوصول إلى أعلى درجة من فاعلية التوصيل الأدبي، وتقديم البديل لعالم اليوم المتناقض، ورفض قوانين القهر والصراع، وكشفِ ما يخفيه في نفسه من انكسارات حضارية راهنة، وعكستْ قصائده ذات النزعة الدرامية قدرته على خلق فكرة الصراع في القصيدة فاعتمد آلية الصراع؛ لتشكيل الحدث الدرامي الذي هو صراع بين ثنائيات متناقضة، دافعه الحلْم بتغيير هذا الواقع المضطرب، وإيجاد واقع بديل أفضل حالاً.

ومن الناحية الدلالية فقد اتجهت قصيدة الحداثة العربية إلى التحرر من القيود الصارمة التي تفرضها اللغة على مستعمليها، وجاء هذا التحول للتخلص من النظرة الجمالية التقليدية الجامدة، وفق رؤى جديدة أُسست على سياق أوسع لمعنى الإنسانية، وتجارب الإنسان الشخصية، فانطلقت مفاهيم جديدة لدلالات الألفاظ تدور حول قيم الحرية والإنسانية والوجود، وأصبح الشاعر الحداثي مشغولاً بالبحث عن هذه المفاهيم وإعادة بناء هذه المكونات وصياغتها في سياقات شعرية تتجاوز الأطر الثابتة والمحددة للمعجم العربي.

وكشفتْ الدراسة أن تحولات الدلالة الأسطورية تُعد سمةً جوهرية في شعر درويش، يقترب معناها من الانزياح والتجاوز والتداعي، وتخطي الوظيفة المرجعية

والقاعدة المعجمية إلى وظائف وقواعد جديدة، تؤسس قوانينها المستقلة بعيـداً عـن حدود النظرة العادية، الأمر الذي أحدث علاقة جدلية بين النص ومتلقيه؛ ذلك أن لغة النص عند درويش تتسم بالتعدد الدلالي، كونها لغة علامات ذات محمولات جديـدة ترتبط بالوجدان الإنساني، والنظرة التأملية ذات الأبعاد النفسية والفكرية والفلـسفية والأيديولوجية والأسطورية.. وخطابه الأدبي يعد نصاً مفتوحاً من العـسير تحديـد مقاصده بشكل موثوق من الناحية الدلالية، ومن المفيد النظر إلى نـصوصه علـى أساس التعدد الدلالي، الذي تبوح به مستويات النص المتراكبة، لاسيما ما يرتبط منها بالرمز والأسطورة، فهو يميلُ إلى خلق لغة إيحائية شفافة تتعدد فيها معاني الـدال، وذلك بإضافة قيم متراكبة تتجاوز الوظيفة الإعلامية أو التداولية الخالـصة للغـة، إضافة إلى أنه يعمد في بعض الأحيان إلى انتزاع الدال من سياقاته الثابتة وإخفائـه خلف دلالته، أو تغييب المدلول وإثبات الدال عبر عملية إبداعية تتجلى فيها المهارة المذهلة والقدرة المتميزة على الخلق والإبداع.

أما البياتي فهو يسعى لتحقيق عالمه الشعري الخاص، من خلال رؤيا تتخلـق من رحم العوالم السحرية، والغرائبية، والأسطورية. فيخلق من خلال لغته الـشعرية المتوهجة بالخطاب الثوري عالماً مثالياً، بديلاً فنياً لعالم الواقع، ينصهر فيه الحـس الوطني، والقومي، والإنساني، برؤيا الذات الشاعرة، فيعمد إلى تكوين جمله الشعرية على نحو غير مألوف، يقوم على الإسنادات الغريبة، التي تختزن بدورها المعـاني الكثيفة، والدلالات المتراكبة، عبر مستويات من التحـولات والانتقـالات. ومثلـتْ الأسطورة وعاء حيوياً لتجربته الفكرية والفلسفية، ولعبت دوراً مهمـاً فـي تـشييد الدلالة وإنتاجها، ضمن سياقات متنوعة، عمقت رؤاه، بوصفها تعبيراً عـن التجـدد المستمر في الحياة على المستوى الفردي والجماعي، ومن خلالها استطاع البيـاتي بناء عالم سحري عجائبي، اتخذ فيه موقفاً من الكون والوجود، ومن التاريخ والواقع، فاستعان بطاقتها الرمزية في خلق المواقـف والمتغيـرات، متعمـداً كـسر الألفـة والتجانس في الجملة،على مستوى العلاقة بين المسند والمسند إليه؛ لتشكيل هندسـة جديدة للقصيدة، تتكشف تحولاتها الدلالية عبر ربط اللغـة بـالتراث الميثولـوجي، والإبحار في عالم الطبيعة لاستكناه أسرارها، وكشف مجاهيلها.

وتتحول التجربة الإبداعية عند أمل دنقل إلى طاقة أسلوبية، تحتـضن ظـواهر اللغة وتحولاتها، عبر صياغات جديدة، تقتحم عالم الرمز والأسطورة. فهو يوظـف الإرث التراثي بمفهومه الواسع، ويتصل من خلاله بالماضي، ويتكئ علـى محمولاتـه التاريخية والدينية والتراثيـ ـة والأسطورية.. بما تحمل من كثافـة رمزيـة ودلاليـة، فيمتص حوادثه ووقائعه ومعارفه وأساطيره، ثم يقوم بتحويلها إلى وسـط قريـب مـن التجربة الشعورية، في اتجاه يحرر اللغة من ألفتها، وأعرافهـا القديمـة، ودلالاتهـا التقليدية. فينقل التجربة إلى عمل فني خلاق من خلال الانزياح الدلالي، الذي يمثـلُ العلاقة المتحققة بين المضاف والمضاف إليه، وبين الصفة والموصوف، على نحـو لاتحتكم فيه اللغة لنسقيتها المألوفة. فوجد من فكرة الانزياح مجالاً رحبـاً للابتكـار والتجاوز، وذلك بخلق تراكيب إضافية، تعكس شعرية عالية، عبر إقامـة علاقـات متوترة، وغير متجانسة، ذات شحنات تأثيرية تصدم المتلقي وتثير دهشته. إضـافة إلى التراكيب الوصفية، باعتبارها من أكثر التراكيب فعالية في لغـة الـشعر؛ بمـا يضفي الوصف من طابع الشمول والتخصيص والتحديد على الموصوف. فحققـت التراكيب البعيدة وغير المنتظرة، مسافة جمالية، تتناسب تناسباً عكسياً مع أفق توقع المتلقي، ما جعل من نصوصه الشعرية مادة مكتنزة بحمولات دلالية، تثيـر شـهية المتلقي، وتفتح ميادين واسعة للتأويل، واكتشاف الدلالة وإعادة إنتاجها.

المراجع

القرآن الكريم.

إبراهيم،عبد الله، (1988)، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى.

إبراهيم،عبدالله، (2000)، **السردية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية.

إبراهيم، عبدالله، (1990)، **المتخيل السردي**، (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى.

الإبراهيم، ميساء سليمان، (2011)، **البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق،(د.ط).

ابن تميم،علي،(2003)، **السرد والظاهرة الدرامية**،(دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم،(1994)، **لسان العرب**،دار صادر، بيروت، الطبعة الثالثة.

أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي،(1994)، **ديوان أبي تمام**، ج1، بشرح الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه، راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثانية.

أبو دقة، موسى إبراهيم،(2004)، الأسطورة والمرأة في ديوان (فصول كلها تموز) **مجلة الجامعة الإسلامية**،(سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، يونيو.

أبو ديب، كمال، (2007)، **الأدب العجائبي والعالم الغرائبي**، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى.

أبو ديب، كمال،(1987)، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى.

أبو سنه، محمد إبراهيم، (د.ت)، **دراسات في الشعر العربي**، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية.

أبو سويلم، أنور،(1987)، **المطر في الشعر الجاهلي**، دار عمار،عمـان، الطبعـة الأولى.

أبو شريفة،عبد القادر، ولافي، حـسين، وغطاشـة، داود،(1989)، **علـم الدلالـة والمعجم العربي**، دارالفكر للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، الطبعة الأولى.

أبو غالي، مختارعلي،(1995)، **المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عـالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العـدد (196)، أبريل.

أبو فخر، صقر،(2012)، **مأساة أوديب وقصة أخناتون**، مجلـد نـزوى، العـدد السبعون، أبريل، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عمان.

أبو محفوظ، ابتسام محفوظ،(1993)، **بنية القصيدة عند أمل دنقل**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية.

أبو مراد، فتحي،**(2003)، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية**، عالم الكتب الحـديث، إربد، الأردن، الطبعة الأولى.

أبوعلي، رجاء،(2009)، **الأسطورة في شـعر أدونـيس**، دار التكـوين للتـأليف والترجمة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى.

أدونيس، علي أحمد سعيد (1978)**، الثابت والمتحول**، ج3، دار العودة، بيـروت، الطبعة الأولى.

أدونيس،علي أحمد سعيد،(2005)، **زمن الشعر**، دار الـساقي، بيـروت، الطبعـة السادسة.

أدونيس، علي أحمد سعيد (1989)، **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية.

أدونيس، علي أحمد سعيد (1971)، **مقدمة للشعر العربي**، دار العـودة، بيـروت، (د.ط).

إسماعيل، عزالدين،(1992)، **الأسس الجمالية في النقد العربي**،(عـرض وتفـسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة،(د.ط).

إسماعيل، عز الدين،(1994)، **الشعر العربي المعاصر**،(**قضاياه وظـواهره الفنيـة والمعنوية**)، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، الطبعة الأولى.

أمين، أحمد،(2013)، **قاموس العادات والتقاليـد والتعـابير المـصرية**، مؤسـسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة،(د.ط).

أنزيو، وآخرون،(1996)، **الأوديب عقدة كلية**، ترجمة: وجيه أسـعد، منـشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق،(د.ط).

أوفيد،(1992)، **مسخ الكائنـات**، ترجمة: ثروت عكاشة، الهيئة المـصرية العامـة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثالثة.

إيلياد، ميرسيا،(1991)، **مظاهر الأسطورة**، ترجمـة: نهـاد خياطـة، دار كنعـان للدراسات والنشر، دمشق، الطبعة الأولى.

إيلياد، ميرسيا،(1995)، **ملامح من الأسطورة**، ترجمة: حـسيب كاسـوحة، وزارة الثقافة، دمشق، الطبعة الأولى.

البادي، حصة،(2009)، **التناص في الشعر العربي الحديث** – البرغوثي نموذجا – دار كنوز المعرفة،عمان، الأردن، الطبعة الأولى.

بارت، رولان،(2002)، **الكتابة في درجة الصفر**، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، الطبعة الأولى.

بارت، رولان،(1993)، **مدخل إلى التحليل البنيوي للقـصص**، ترجمـة: منـذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، الطبعة الأولى.

بارت، رولان،(1988)**، النقد البنيوي للحكاية**، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الأولى.

بارت، رولان،(1999)، **هسهسة اللغة**، ترجمة: منذر عياشـي، مركـز الإنمـاء الحضاري، حلب، سوريا، الطبعة الأولى.

باروت، محمد جمال،(1998)، **مفهوم الرمز الـديناميكي وتجليـه فـي الـشعر الفلسطيني الحديث**،(محمود درويش نموذجا)، من كتاب زيتـونة المنفى، (دراسات في شعر محمود درويش)، مجموعة مؤلفين، الحلقة النقديـة فـي

مهرجان جرش السادس عـشر / 1997م، المؤسـسة العربيـة للدراسـات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى.

الباش، حسن،(1988)، **الميثولوجيا الكنعانية والاغتصاب التـوراتي**، دار الجليـل للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى.

باقر، طه،(1986)، **ملحمة كلكامش**، دار المدى للثقافة والنشر والتوزيع، دمـشق، الطبعة الخامسة.

بحراوي، حسن،(1990)، **بنية الشكل الروائـي**، المركز الثقافي العربي، بيـروت، الطبعة الأولى.

البحراوي، سيد،(2003)، **الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر**، ج1، مكتبـة الأنجلو المصرية، القاهرة،(د.ط).

البحراوي، سيد،(1996)، **في البحث عن لؤلؤة المستحيل**،(دراسة لقـصيدة أمـل دنقل: مقابلة خاصة مع ابن نوح)، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القـاهرة، الطبعة الأولى.

البرغوثي، حسين،(1999)،" **محمود درويش:... لا أحد يصل** " حوار أجـراه مـع الشاعر، بمشاركة غسان زقطان، وحسن خضر، وزكريا محمد، والمتوكـل طه، من كتاب المختلف الحقيقي،" مجموعة من الكتـاب "، دار الـشروق، عمان، الطبعة الأولى.

بريفو، جان، وسابليرول، جان فرانسوا، (2010)، **المولد**،(**دراسة في بناء الألفاظ**)، ترجمة: خالد جهيمة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى.

البطل،علي،(1983)، **الصورة في الشعر العربي الحديث، حتى آخر القرن الثـاني الهجري، (دراسة في أصولها وتطورهـا)**، دار الأندلس، بيروت، الطبعـة الثالثة.

بلاشر،غاستون، (1984)، **جماليات المكان**، ترجمة:غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية.

بلحاج، كاملي،(2004)، **أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة**، (قراءة في المكونات والأصول)، منشـورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

(بنت عمار)، هجيرة لعور، (2009)، **الغفران في ضـوء النقـد الأسـطوري**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى.

بنكراد، سعيد، (2003)، **سيمولوجية الشخصيات السردية**، دار مجدلاوي، عمـان، الأردن، الطبعة الأولى.

بنيس، محمد،(1988)**، حداثة السؤال**، (بخصوص الحداثة العربيـة فـي الـشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثانية.

بوعزة، محمد،(1993)، مقال بعنوان "**الأسطورة والشعر**"، موقع مجلة العربي على الإنترنت، العدد 411 - 1993/2، وزارة الإعلام، دولة الكويـت.متـوفر عبر: http://www.alarabimag.com/Article.asp?ART=1278&ID=264

البياتي،عبد الوهاب،(2001)، **الأعمال الشعرية الكاملـة**، دار الحريـة للطباعـة والنشر، بغداد، الطبعة الثانية.

البياتي،عبد الوهاب،(1989)**، بستان عائشة**، دار الشروق، بيروت، الطبعة الأولى.

البياتي،عبدالوهاب،(1993)، **تجربتي الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة.

البياتي،عبد الوهاب،(1995)، **كتاب المراثي**، المؤسسة العربية للدراسات والنـشر، بيروت، الطبعة الأولى.

البياتي،عبد الوهاب،(1999)، **ينابيع الشمس**، **(الـسيرة الـشعرية)**، دار الفرقـد، دمشق، الطبعة الأولى.

بياجيه، جان،(1985)، **البنيوية**، ترجمة:عارف منيمنه وبشير أوبري، منـشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الرابعة.

تشادويك، تشارلز،(1992)، **الرمزية**، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،(د.ط).

تودوروف، تزفيتان،(1992)، **مقولات السرد الأدبي**، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، من كتاب، " طرائق تحليل السرد الأدبي، منـشورات اتحـاد كتـاب المغرب، الرباط، الطبعة الأولى.

تودوروف، تزفيتان،(2012)، **نظريات في الرمز**، ترجمـة: محمـد الزكـراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى.

الجبر، خالد،(2004)، **تحولات التناص في شعر محمود درويش**، ترائـي سـورة يوسف نموذجا، منشورات جامعة البتراء، عمـادة البحـث العلمي،عمـان، الطبعة الأولى.

جدعان، فهمي،(2010)، **نظرية التراث**، (ودراسات عربية وإسلاميـة أخـرى)، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، (د.ط).

جعفر، محمد راضي، (1999)، **الاغتراب في الشعر العراقـي المعاصـــــر**، (مرحلة الرواد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

جفري، بارندر،(1993)، **المعتقدات الدينية لدى الشعوب**، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، **سلسلة عالم المعرفة**، العدد (173)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مايو.

جيته، (2007)، (**فاوست**)، ترجمة:عبد الرحمن بدوي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، الطبعة الثانية.

جيد، أندره، (1980)، **أوديب**(**ثيسيوس**)، ترجمة: طه حسين، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الرابعة.

جينيت، جيرار،(د.ت)، **مدخل لجامع النص**، ترجمة: عبدالرحمن يـوب، مـشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – دار توبقـال للنـشر، المغرب، (د.ط).

الحجاجي، أحمد شمس الدين،(1984)، الأسطورة والـشعر العربـي، المكونـات الأولى، **مجلة فصول**، القاهرة، العدد(215).

حسانين، محمد مصطفى علي،(2009)، **خطاب البياتي الـشعري**،(دراسـة فـي الإيقاع والدلالة والتناص)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القـاهرة، الطبعـة الأولى.

حشلاف،عثمان، (1999)**، التراث والتجديد في شعر السياب**، منـشورات التبيـين الجاحظية، الجزائر،(د.ط).

حمدان،عبد الرحيم،(2008)، **الأسطورة في مراثي الرئيس الراحل ياسر عرفات، مجلة جامعة الأقصى**، المجلد الثاني عشر، العدد الأول، يناير.

حمدي، محمد عصمت،(1968)، **الكاتب العربي والأسطورة**، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة،(د.ط).

الخاقاني، حسن عبد،(2006)**، الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي**، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة الكوفة.

الخضور، جمال الدين،(1996)**،** مقدمة في الميثولوجيا العربية، **مجلةالمعرفة،** السنة الخامسة والثلاثون، العدد399، كانون الأول "ديسمبر".

الخطيب،عماد علي،(2006)، **الأسطورة معياراً نقدياً،** (دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث)، جهينة للنشر والتوزيع،عمان، الأردن،(د.ط).

الخوالدة، فتحي رزق، (2006)، **تحليل الخطاب الشعري،** ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان " أحد عشر كوكبا "، دار أزمنة للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، الطبعة الأولى.

دابيزيس، أندره،(1982)، **أسطورة فاوست،** ترجمة: خليل شطا، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

داغر، كميل، (1975)، **فديريكو غارسيا لوركا**، الشاعر الإنسان، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت،(د.ط).

داود، أنس، (د.ت)، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث،** مكتبة عين شمس، القاهرة، (د.ط).

دايك، فان،(2001)**، علم النص،** ترجمة: سعيد حسن البحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى.

درويش، أسيمة،(1992)، **مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس**، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى.

درويش، محمود،(2000)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، الطبعة الثانية.

درويش، محمود،(2004)، **لا تعتذرعما فعلت**، رياض الـريس للكتـب والنـشر، بيروت، الطبعة الثانية.

دنقل، أمل، (2003)، **الأعمال الكاملة**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

الدوسري، أحمد،(2004)، **أمل دنقل شاعر على خطـوط النـار**، المؤسـسة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى.

دولودال، جيرار،(2004)، **السيمائيات أو نظرية العلامات**، ترجمـة:عبـدالرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، الطبعة الأولى.

ديتاف، نيلسون،(د.ت)، **التاريخ العربي القديم**، ترجمة: فؤاد حسنين علي، مطبعـة لجنة البيان العربي، القاهرة،(د.ط).

الديك، إحسان،(2008)، أسطورة الواقع في شعر وليد سيف، **مجلة جامعة النجـاح للأبحاث، (العلوم الإنسانية)**، المجلد (22)،العدد الخامس.

الديك، إحسان،(1999)، الهامة والصدى، صدى الروح في الشعر الجاهلي، **مجلـة جامعة النجاح للأبحاث،(العلوم الإنسانية)**،المجلد 13، العدد الثاني.

ديكسون، بول. ب.،(1998)، **الأسطورة والحداثة**، ترجمة: خليل كلفت، المجلـس الأعلى للثقافة، الكويت.

الذنون،عبدالحكيم،(1996)، **جلجامش**،(**الإنـسان والخلـــود**)، دار المنـارة، بيروت، (د.ط).

راثفين، ك. ك.،(1981)، **الأسطورة**، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات دار عويدات، الطبعة الأولى.

راجح، سامية، (2012)، "**أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبـدالله حمـادي**"، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، الجزائر.

الرازي، فخر الدين،(1981)، (**مفاتيح الغيب – التفسير الكبير**)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى.

راي، وليم،(1987)، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ترجمة: يوئيـل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، الطبعة الأولى.

ربابعة، موسى،(2003)، **الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها**، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، الطبعة الأولى.

الربيحات، عمر أحمد،(2006)، **الأثر التوارتي في شعر محمود درويش**، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د.ط).

الربيعو، تركي علي، (1992)، **الاسلام وملحمة الخلق والأسطورة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى.

رزقة، يوسف،(2002)، مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجا)، **مجلة الجامعة الإسلامية**،غزة، المجلد العاشر، العدد الثاني.

رماني، إبراهيم،(1997)، **المدينة في الشعر العربي**، الجزائر نموذجاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى.

الرواشدة، سامح،(1999)، أثر التراث في شعر نزار قباني، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد الرابع عشر، العدد الخامس.

الرواشدة، سامح،(2001)، **إشكالية التلقي والتأويل**،(دراسة في الشعر العربي الحديث)، جمعية عمال المطابع التعاونية،عمان، الأردن، الطبعة الأولى.

الرواشدة، سامح،(1996)، **شعر عبد الوهاب البياتي والتراث**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، الطبعة الأولى.

الرواشدة، سامح،(1999)، الغموض وأثره في تلقي النص الشعري،(دراسة في شعر محمود درويش)، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد الرابع عشر،العدد الخامس.

الرواشدة، سامح،(1999)، **فضاءات الشعرية**،(دراسة في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي للنشر، إربد، الأردن،(د.ط).

الرواشدة، سامح،(2006)، **في الأفق الأدونيسي**، (دراسة في تحليل الخطاب الشعري)، دار أزمنة للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، الطبعة الأولى.

الرواشدة، سامح،(2006)، **مغاني النص**،(دراسات تطبيقية في الشعر الحديث)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى.

الرواشدة، سامح،(2006)، **منازل الحكاية**،(دراسات في الرواية العربية)، دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، الطبعة الأولى.

رومية، وهب أحمد،(1996)، شعرنا القديم والنقد الجديد، **سلسلةعالم المعرفة** المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (207)، مارس.

الرويلي، ميجان، و البازعي، سعد،(2002)، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة.

الرويني، عبلة،(1992)، **أمل دنقل الجنوبي**، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الأولى.

ريكور، بول،(2006)، **الزمان والسرد**،ج 1، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الأولى.

زايد، علي عشري، (1978)**، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، الطبعة الأولى.

زايد، علي عشري، (1980)، توظيف التراث في شعرنا المعاصر، **مجلة فصول**، المجلد الأول، الجزء الأول، القاهرة، أكتوبر.

الزعبي، أحمد، (1995)، **الشاعر الغاضب "محمود درويش"**، (د.ن)، عمان، الأردن، (د.ط).

زكي، أحمد كمال،(1979)، **الأساطير**،(**دراسة حضارية مقارنة**)، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية.

الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد،(1998)، **أساس البلاغة** تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى.

السعافين، إبراهيم،(1998)**،عبد الرحيم عمر،(الشاعر الذي قال شيئا وارتحل)**، ندوة عن حياة الشاعر وأعماله، وزارة الثقافة،عمان، الأردن، الطبعة الأولى.

السعدني، مصطفى،(1991)، **التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات** منشأة المعارف بالاسكندرية، الطبعة الأولى.

سقّال، ديزيره،(1993)، **من الصورة إلى الفضاء الشّعري**، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى.

السكاكي، أبو يعقوب يوسف،(1983)، **مفتاح العلوم**، ضبط وشرح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت،(د.ط).

سلامة، أمين،(1988)، **الأساطير اليونانية والرومانية**، دار الثقافة العربية، القاهرة، (د.ط).

السلطان، محمد فؤاد،(2010)، الرموز االتاريخية والدينية والأسطورية فـي شـعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى،**(سلسلة العلوم الإنسانية)**، المجلـد الرابع عشر، العدد الأول، يناير.

السواح، فراس،(2002)، **لغزعشتار**، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، الطبعة الثامنة.

السواح، فراس،(1981)، **مغامرة العقل الأولى**، (دراسة في الأسـطورة – سـوريا وبلاد الرافدين)، دار الكلمة للنشر، بيروت، الطبعة الثانية.

سويف، مصطفى،(د.ت)، **الأسس النفسية للإبداع الفني**، (في الشعر خاصـة) دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة.

" سيد أحمد "، حيدر " محمد جمال "،(2011)، شعرية العنونة – عزالدين المناصرة نموذجاً، **مجلة الجامعة الإسلامية، (سلسلة الدراسات الإنسانية**)، المجلـد التاسع عشر، العدد الثاني، يونيو.

شابيرو، ماكس،(1999)، **معجم الأساطير**، ترجمة: حنا عبود، منشورات دار علاء الدين، دمشق،(د.ط).

شاهين، محمد،(1996)، **الأدب والأسطورة**، المؤسسة العربية للدراسات والنـشر، بيروت، الطبعة الأولى.

شاهين، محمد،(1991)، **مختارات نقدية من الأدب الغربي الحديث**، دار الـشؤون الثقافية العامة، بغداد،(د.ط).

شبانة، ناصر،(2002)، **الانتشار والانحسار**، (**دراسة في حياة عبد الرحيم عمـر وشعره**)، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى.

شتراوس، كلود ليفي، (1986)، **الأسطورة والمعنى**، ترجمة وتقديم: شـاكر عبـد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى.

الشريف، جلال فاروق،(1976)، **الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقية والتاريخية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى.

شعث، أحمد جبر،(2007)، تجليات التناص في شعر محمود درويش، **المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**، المجلد(3)،العدد(4)، رمضان 1428هـ / تشرين الأول.

شعراوي،عبد المعطي،(1983)، **أساطير إغريقية**، ج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،(د.ط).

الشمعة، خلدون،(1979)، **المنهج والمصطلح**، (**مداخل إلى أدب الحداثة**)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

الشوابكة، محمد علي،(2006)، **السرد المؤطر في رواية " النهايات " لعبد الرحمن منيف، البنية والدلالة**، أمانة عمان الكبرى،عمان، الأردن، الطبعة الأولى.

الشواف، قاسم،(1996)**، ديوان الأساطير،**(سومر وأكاد وآشور)، الكتاب الأول، تقديم وإشراف: أدونيس، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى.

شولز، روبرت وآخرون،(1997)، **إسهامات المدرستين الشكلية والبنيوية في نظرية القص**، من كتاب القصة، الرواية، المؤلف،(دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، ترجمة: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى.

شولز، روبرت،(1994)، **السيمياء والتأويل**، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى.

الشّيدي، فاطمة،(2011)، **المعنى خارج النص**، (أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب)، دار نينوى للطباعة والنشر، دمشق،(د.ط).

الصائغ، عدنان، والنّصار، محمد تركي،(1992)، **عبد الوهاب البياتي،ما يبقى بعد الطوفان**، نادي الكتاب العربي، (د.ط).

صالح، بشرى موسى، (د.ت)، مقال بعنوان "تداخل الشعري والسردي"، منشور على الشبكة المعلوماتية، متوفر عبر:
www.alwatan.com/graphics/2001/jan01/29.1/heads/ot9.htm

صالح، فخري،(1999)،" **محمود درويش : صناعة الأسطورة الفلسطينية " مـن كتاب المختلف الحقيقي " مجموعة من الكتاب** "، دار الشروق،عمان، الطبعة الأولى.

الصالح، نضال،(2001)، **النزوع الأسطوري في الرواية العربية**، اتحـاد الكتـاب العرب، دمشق.

صبحي، محي الدين،(1987)، **الرؤيا في شعر البياتي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى.

الصكر، حاتم،(1999)، **مرايا نرسيس**،(**الأنماط النوعيـة والتـشكيلات البنائيـة لقصيدة السرد الحديثة**)، المؤسسة الجامعية للدراسات النـشر والتوزيـع، بيروت، الطبعة الأولى.

الضبع، محمود إبراهيم، (2003)، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، **سلسلة كتابات نقدية**، العدد(138)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعـة الأولى.

الضوى، محمد توفيق، (2003)، **مفهوم المكان والـزمن فـي فلـسفة الظـاهر والحقيقة، دراسة في ميتافيزيقا برادلي**، منشأة المعارف بالإسكندرية،(د.ط).

طالب، عبدالقادر، مقال بعنوان "**التناص الأسطوري في الشعر العربي المعاصـر، قراءة في شعر عبدالوهاب البياتي**"، منشور على الشبكة المعلوماتية، متوفر عبر:، http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=13847

الطّرابلسي، محمد الهادي،(1984)، النص الأدبي وقضاياه، **مجلة فصول**، المجلـد الخامس، العدد الأول، أكتوبر.

الطويرقي، محمد مشعل،(2009)، شعرية النبوءة بين الرؤية والرؤيـا،(تجليـات زرقاء اليمامة في الشعر العربي المعاصر)، **مجلة جامعة أم القرى لعلـوم اللغات وآدابها**، العدد الثاني، رجب،1430 هـ، يوليو.

عباس، إحسان،(1978)، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، **سلسلة عالم المعرفـة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،(العدد الثاني)

عبد الحميد، شاكر،(1998)، **الحلم والرمز والأسطورة**،(دراسـات فـي الروايـة والقصة القصيرة في مصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،(د.ط).

عبد الرحمن، إبراهيم،(1984)، **الشعر الجاهلي، قضاياه الفنيـة والموضـوعية**، مكتبة الشباب، القاهرة، الطبعة الثالثة.

عبد الله،عبد البديع،(1994)، **الخرافة والأسطورة في الرواية العربية المعاصـرة**، مكتبة الآداب، القاهرة،(د.ط).

عبدالمطلب، محمد،(1998)، **تطور تجربة محمود درويش الشعرية، مـن كتـاب زيتونة المنفى،(دراسات في شعر محمود درويش)**، مجمـوعة مـؤلفين، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر / 1997م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى.

عبد المطلب، محمد،(2008)، **تقنيات السرد بين التنظير والتطبيـق، مـن كتـاب الأبحاث**، مؤتمر أدباء مصر " أسئلة الـسرد الجديـد "، الـدورة الثـالثة والعشرون، محافظة مطروح،2008م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى.

عبود،حنا،(1999)، **النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري**، منـشورات اتحـاد الكتاب العرب، دمشق.

عبيد، محمد صابر،(2005)، **رؤيا الحداثة الشعرية**، أمانة عمان،عمـان، الأردن، الطبعة الأولى.

عبيدي، مهدي،(2011)، **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه**، منـشورات الهيئـة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق،(د.ط).

عثمان، اعتدال،(1998)، **إضاءة النص**،(**قراءات في الشعر العربـي الحـديث**)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية.

عجينة، محمد،(1994)، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، ج1، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى.

العرود، أحمد ياسين، (2007)، الحس الأسطوري في بناء الشخصية الروائية عند الطيب صالح، **المجلة الأردنية في اللغـة العربيـة وآدابهـا**، المجلـد(3) العدد(4)، تشرين الأول.

عزام، محمد،(2002)، الأسطورة في الشعر السوري المعاصر، **مجلـة الموقـف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب،** دمشق، العدد 372، أيار.

عزام، محمد،(2003)**، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية،** منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

عزت، علي،(1996)، **الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتجليـات الخطـاب،** شركة أبو الهول للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى.

عزيز، كارم محمود،(1999)، **أساطير التوراة الكبرى وتراث الشرق الأدنى القديم،** دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى.

عزيز، كارم محمود، (2007)، **أساطير العالم القديم،** مكتبة النافذة، القاهرة، الطبعة الأولى.

عصفور، جابر،(2008)، مقال بعنوان " أنسنة الموت"، **موقع مجلة العربي علـى الإنترنت،** العدد 597- 8/ 2008م، وزارة الإعلام، دولة الكويـت متـوفر عبر: http://www.alarabimag.com/Article.asp?ART=6714&ID=68

عصفور، جابر،(د.ت)، مقال بعنوان " **التحـديق فـي المـوت** " متـوفر عبـر: http://www.marafea.org/paper.php?source=akbar&mlf=interpage&sid=16598

عصفور، جابر،(2008)، مقال بعنوان، "الشاعر الرائي"، **موقع مجلة العربي** على الإنترنت، العدد 600 - 2008/11م، وزارة الإعلام، دولة الكويت. متـوفر عبر: http://www.alarabimag.com/ArticlePRN.asp?ID=6376

عصفور، جابر، (1991)، **قراءة التراث النقدي،** مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص، الطبعة الأولى.

عصفور، جابر،(1995)، **مفهوم الشعر،**(دراسة فـي التـراث النقـدي)،الهيئـة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الخامسة.

عصفور، جابر، (2003)، **الوعي بالانهيار القومي**، مقدمة ديوان الأعمال الكاملة لأمل دنقل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
عقّاق، قادة،(2001)، **دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
العلاق،علي جعفر، وآخرون،(1997)، **الدلالة المرئية:دراسة في قصيدة "طردية" لأحمد عبدالمعطي حجازي**، من كتاب،(الشعر العربي في نهاية القرن)، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الخامس عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى.
العلاق،علي جعفر، (2002)، **الدلالة المرئية،(قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)**، دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، الطبعة الأولى.
العلاق،علي جعفر، (1990)، **في حداثة النص الشعري**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ا لطبعة الأولى.
علوش، سعيد،(1985)، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى.
علي، عبدالرضا، (1978)، **الأسطورة في شعر السياب**، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، (د.ط).
علي، ناصر،(2001)، **بنية القصيدة في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى.
عنبر، عبدالله، (2007)، النظرية الأسلوبية، مقاربة بنائية لاكتناه التماسك النصي وفرادة التشكيل، **المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**، المجلد (3)، العدد (3)، جمادى الآخرة 1428هـ ، تموز.
عوض، ريتا،(1978)، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى.
عياد، شكري محمد،(1988)، انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر، **مجلة عالم الفكر**، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، (أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر)، وزارة الإعلام، الكويت.

عياشي، منذر، (1990)، **مقالات في الأسلوبية**، منشورات اتحـاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى.

العيد، يمنى، (1984)، **في معرفة النص**، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيـروت/ دار الثقافة، الدارالبيضاء، الطبعة الثانية.

الغدامي،عبد الله،(1991)، **الكتابة ضد الكتابة**، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى.

غريماس،أ. ج، (1992)، **السيميائيات السردية**، ترجمة: سعيد بنكراد، من كتاب،" طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط الطبعـة الأولى.

غريمال، بيار، (1982)، **الميثولوجيا اليونانية**، ترجمة:هنري زغيب، منـشورات عويدات، بيروت، الطبعة الأولى.

الغزالي، السيد،(1985)، **الأدب المقارن منهجاً وتطبيقاً**، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط).

فتوح أحمد، محمد،(1984)، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، دار المعـارف، القاهرة، الطبعة الثالثة.

الفراهيدي، الخليل بن أحمد،(د.ت)، **كتاب العـين**، تحقيق:مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت،(د.ط).

فراي، نورثروب، (1980)، **الأسطورة والرمز**، ترجمـة:جبـرا إبـراهيم جبـرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية.

فراي، نورثروب،(1991)، **تشريح النقد** – محاولات أربـع – ترجمـة: محمـد عصفور،عمان الجامعة الأردنية،عمادة البحث العلمي.

فراي، نورثروب،(1992)، **الماهية والخرافة**، (دراسات في الميثولوجيا الشعرية)، ترجمة:هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،(د.ط).

فراي، نورثروب،(1987)، **نظرية الأساطير في النقد الأدبي**، ترجمة:حنا عبـود، دار المعارف، سوريا، الطبعة الأولى.

فروم، إرش،(1990)، **الحكايات والأساطير والأحلام**، ترجمة: صلاح حـاتم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، الطبعة الأولى.

فريحة، أنيس،(1980)، **ملاحم وأساطير من الأدب السامي**، دار النهار للنشر، بيروت، الطبعة الثانية.

فريزر، جيمس،(1979)، **أدونيس أو تموز**، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية.

فريزر، جيمس،(1998)، **الغصن الذهبي**، دراسة في الدين والسحر،ج1، ترجمة: أحمد أبو زيد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الثانية.

فضل، صلاح،(1987)، **إنتاج الدلالة الأدبية**، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى.

فضل، صلاح، (1992)، بلاغة الخطاب وعلم النص، **سلسلة عالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (164)، أغسطس.

فضل، صلاح،(2002)، **تحولات الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى.

فضل، صلاح،(1998)، **علم الأسلوب**، (مبادئه وإجراءاته)، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى.

فضل، صلاح،(1997)، **قراءة الصورة وصور القراءة**، دار الشروق، القاهرة، (د.ط).

فضل، صلاح،(1998)، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى.

الفيروز أبادي، محمد بن يعقوب،(2005)، **القاموس المحيط**، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثامنة.

الفيصل، سمر روحي،(2003)، **الرواية العربية،البناء والرؤيا** – مقاربات نقدية – منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

قاروط، ماجد،(1999)،" **المعذب " في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

قاسم، سيزا أحمد،(1984)، **بناء الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القـاهرة، (د.ط).
قسم الدراسات والبحوث، جمعية التجديـد الثقافيـة، مملكـة البحـرين، (2009)، **الأسطورة توثيق حضاري**، دار كيوان للطباعة والنـشر، دمـشق، الطبعـة الأولى.
قطّوس، بسام،(1998)، **اسـتراتيجيات القـراءة**: التأصـيل والإجـراء النقـدي، مؤسسةحمادة ودار الكندي، إربد، الأردن،(د.ط).
قطّوس، بسام وربابعة، موسى،(1994)، الاستعارة التنافرية في نماذج من الـشعر الحديث، **مؤتة للبحوث والدراسات** (أ)، المجلد التاسع، العدد الأول.
قطّوس، بسام،(2001)، **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافـة،عمان، الأردن، الطبعـة الأولى.
قطّوس، بسام،(1992)، مظاهر من الانحراف الأسـلوبي فـي مجموعـة عبـدالله البردوني:"وجوه دخانية في مرايا الليل"، **دراسات**، المجلد التاسع عـشر (أ)، العدد الأول.
القعود، عبدالرحمن محمد، (2002)، الإبهام في شـعر الحداثـة، **سلـسلة عـالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العـدد (279)، مارس.
القمني، سيد،(1993)، **الأسطورة والتراث**، سينا للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى.
القمني، سيد،(1999)، **رب الثورة أوزيرس وعقيدة الخـلود في مصر القديمـة**، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، الطبعة الثانية.
قميحة، جابر،(1987)، **التراث الإنساني في شعر أمل دنقل**، دار هجـر للطباعـة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى.
كاسيرر، آرنست،(2009)، **اللغة والأسطورة**، ترجمة: سعيد الغانمي، هيئـة أبـو ظبي للثقافة والتراث(كلمة)، الطبعة الأولى.
كامو، ألبير،(1983)، **أسطورة سيزيف**، ترجمة: أنيس زكي حسن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، الطبعة الأولى.

الكبيسي، طراد،(1974)، **مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.(د.ط).

الكتاب المقدس، العهد القديم والعهد الجديد، (1994)، دار المشرق، بيروت، الطبعة الثالثة.

كُثيرعزة، عبدالرحمن بن كثير،(1971)، **ديوان كُثيرعزة**، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، (د.ط).

الكراعين، أحمد نعيم،(1993)، **علم الدلالة بين النظر والتطبيق**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى.

كرستيفا، جوليا،(1997)، **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية.

الكركي، خالد،(1989)، **الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث**، دار الجليل، بيروت، الطبعة الأولى.

كريمر، صمويل،(1974)، **أساطير العالم القديم**، ترجمة: أحمد عبد الحميد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط).

كليب، سعد الدين،(1997)، **وعي الحداثة**، (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

كورتل، آرثر،(2010)، **قاموس أساطير العالم**، ترجمة: سهى الطريحي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،(د.ط).

كورك، جاكوب،(1989)، **اللغة في الأدب الحديث**،(الحداثة والتجريب)، ترجمة: ليون يوسف، وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، (د.ط).

كوين، جون،(2000)، **النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر**، ج1، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الرابعة.

لحمداني، حميد،(1991)، **بنية النص السردي**،(من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى.

لوسيف، أليكسي،(2000)، **فلسفة الأسطورة**، ترجمة: منذر بدر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى.

مارتن، والاس،(1998)، **نظريات السرد الحديثة**، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،(د.ط).

الماكري، محمد،(1991)، **الشكل والخطاب،(مدخل لتحليل ظاهراتي)**، المركز العربي الثقافي، بيروت، الطبعة الأولى.

المجالي، طارق عبدالقادر،(2006)، توظيف اللهجة المحكية والتراث الشعبي في أعمال عز الدين المناصرة الشعرية، **المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها،** المجلد الثاني، العدد الأول.

محمد، عبد الناصر حسن، (2009)، **الحب عند رواد الشعر الجديد، رموزه ودلالاته**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى.

محمد، عبد الناصر حسن،(2002)، **سميوطيقا العنوان في شعر عبدالوهاب البياتي**، دار النهضة العربية، القاهرة،(د.ط).

مراشدة، عبدالرحيم، (2012)، **الخطاب السردي والشعر العربي**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، الطبعة الأولى.

مرتاض، عبدالملك،(1998)، في نظرية الرواية، **سلسلة عالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد(240)، ديسمبر.

المسدي، عبدالسلام،(د.ت)، **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، الطبعة الثالثة.

مظهر، سليمان،(2000)، **أساطير من الشرق**، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى.

المعتوق، أحمد محمد،(2003)، الشعر والغموض ولغة المجاز، دراسة نقدية في لغة الشعر، **مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها**، المجلد13، العدد 28، شوال، 1424هـ.

مفتاح، محمد،(1992)، **تحليل الخطاب الشعري،(استراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة.

مندلاو، أ. أ،(1997)، **الزمن والرواية**، ترجمة: بكرعباس، دار صـادر، بيروت، الطبعة الأولى.

منير، عمرو عبد العزيز،(2009)، **مصر والنيل بين التاريخ والفولكلـور**، الهيئـة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،(د.ط).

المهنا، عبدالله أحمد،(1988)، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، **مجلة عالم الفكر**، المجلد التاسع عشر، العـدد الثـالث، (أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر)، وزارة الإعلام، الكويت.

الموسى، خليل،(2010)، **آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر**، آفاق ثقافيـة، العدد(89)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق.

الموسى، خليل،(2003)، **بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملـة**، منـشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

الموسى، خليل،(2000)، **قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

مونسي، حبيب،(2001)، **فلسفة المكان في الشعر العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

ميغوليفسكي، أ.س،(2009)، **أسرار الآلهة والديانات**، ترجمة:حسان مخائيل إسحق، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، الطبعة الرابعة.

ناظم، حسن،(2002)، **البنى الأسلوبية**،(**دراسة في "أنشودة المطـر" للـسياب**)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى.

نعمة، حسن،(1994)، **موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة**، دار الفكر اللبناني، بيروت،(د.ط).

وهبة، مجدي، والمهندس، مراد كامل،(1979)، **معجم المصطلحات العربيـة فـي اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت،(د.ط).

اليافي، نعيم،(1983)، **تطورالصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، منـشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

ياكبسون، رومان،(1988)، **قضاياالشعرية**، ترجمة:محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى.

يحياوي، راوية،(2008)، **شعر أدونيس،(البنية والدلالة)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

اليسوعي، ج. روبرت بارت، (1992)، **الخيـال الرمـزي،(كوليريـدج والتقليـد الرومانسي)**، ترجمة: عيسى علي العاكوب، معهد الإنماء العربي، بيروت، (د.ط).

يقطين، سعيد،(2006)، **السرد العربي مفاهيم وتجليات**، رؤية للنـشـر والتوزيـع القاهرة، الطبعة الأولى.

اليوسف، يوسف سامي، (1980)، **الشعر العربي المعاصر**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

اليوسفي، محمد لطفي،(1985)، **في بنية الشعر العربـي المعاصـر**، دار سـراس للنشر، تونس، الطبعة الأولى.